Dan Mănucă

LECTURĂ și INTERPRETARE



Editura Minerva

ROMANUL EPOCII

„Timpi de scepticism, de necredinţă generale, de un ger moral şi universal“
(I. Heliade Rădulescu)

Foarte rar s-a întîmplat ca un istoric literar, oprindu-şi privirea asupra perioadei postpaşoptiste, să treacă dincolo de ceea ce se ştia de la Junimea. Pusă pe demoliţie fără milă, societatea ieşeană avea însă nevoie de curăţirea terenului înainte de a-şi impune propriile principii. Operaţie normală pentru oricare îndeletnicire critică şi trebuind a fi considerată ca atare, adică implicînd un coeficient de istoricitate. Că anii 1850—1860 nu au dat literaturii noastre mari scriitori este o realitate mai presus de dubiu. Dar, pe de altă parte, şi cu alte răstimpuri literare s-a întîmplat la fel, fără ca ele să intre într-un atît de nedrept con de umbră. S-ar explica poate mai lesne inerţia prelungită a istoriei literare prin transcrierea aprecierilor venite din partea unei autorităţi în materie, cum a fost critica junimistă, aceasta ivindu-se ca o reacţie tocmai la mişcarea deceniului anterior. Creditul pe care, cu bună dreptate desigur, l-a cîştigat junimismul în materie de afirmări valorice s-a extins şi asupra judecăţilor sale negative, acceptate cu atît mai uşor, cu cît au slujit unui ideal unanim primit ulterior în literatura noastră. Iar postpaşoptismul a fost o perioadă îndreptată mult spre exterior şi retoric — din motive pe care le vom expune mai departe, — ceea ce nu-i va conveni junimismului, foarte dur cu astfel de manifestări.

După trecerea unui secol, mi se pare nu numai necesară, dar şi firească o ochire retrospectivă, în scopul verificării, reafirmării sau infirmării unor opinii de circulaţie curentă în istoriografia literară. Întreaga noastră lucrare este în contradicţie cu unele din concluziile junimismului. Şi este firesc, de vreme ce detaşarea istorică oferă cîteva perspective diferite. Aş spune că acest deceniu, cît de

superficial și mimetic va fi fost el etichetat de junimiști, se înscrie într-o ordine desăvîrșită, pregătind, chiar el, apariția criticismului promovat de societatea ieșeană, nu numai ca reacție, dar și ca ipoteză constructivă. Desigur, nu se pot produce răsturnări spectaculoase. Desigur, nu se poate contesta că junimismul nu ar fi avut, în linii generale, dreptate. Însă nu trebuie să uităm că junimismul face parte dintr-un șir de etape, avînd și el un caracter istoric, asemenea unora din judecățile sale. Nu înseamnă că acestea ar fi neapărat caduce, dar că se cade a le considera — cînd este vorba de împrejurările imediate — prin optica pe care ne-o îngăduie timpul. Postpașoptismul ne apare atunci într-o lumină favorabilă și mai puțin înnegrit de păcate. Epoca 1850—1860 nu a fost un spațiu insignifiant nici pe departe ; altfel Junimea nu ar fi putut să se ivească, deoarece nu ar fi avut de cine să se delimiteze. Lectura — obositoare nu o dată —, anevoioasă și cerînd un oarecare efort de adaptare la un tip de discurs frecvent ridiculizat după 1860, se cere făcută cu nepărtinirea celui care privește faptele ca o succesiune, dificil de conceput în absența unei singure verigi. Altfel spus, nu este necesar să acuzăm epoca de a se fi complăcut în subliteratură, care alterează gustul. [1] Sau că — obiecție foarte răspîndită, din păcate — ar fi fost tentată să introducă la noi „o abstractă apoteoză a omului" [2], lipsită de o „perspectivă proprie" [3] sau dedusă dintr-o „esențială deficiență spirituală" [4].

În cele ce urmează, ne-am propus să demonstrăm lipsa de temei a unor astfel de opinii. Nu sîntem singurul care a încercat o reabilitare a controversatei epoci postrevoluționare. Numeroase alte lucrări au poposit asupra unor aspecte dintre cele mai felurite, de la acelea istorice și politice, la acelea literare (tematice, prozodice, retorice). Cercetarea noastră s-a oprit asupra romanului românesc dintre 1850—1860, pentru a demonstra că acum, în acești ani, se constituie un model literar, pe care l-am numit al „bunului păstor" și ale cărui urme pot fi depistate pînă tîrziu în literatura noastră. Un model literar de oarecare consistență, ceea ce-i explică longevitatea, asigurată de adeziunea unor scriitori precum Mihail Sadoveanu sau Marin Preda. Să precizăm că este vorba de un model narativ și nu de unul tematic (sau de unul tematic în al doilea rînd) [5]. Pare, bineînțeles, o temeritate.

Să aibă oare Ion Dumitrescu Movileanu un „model narativ“ ? Răspunsul nostru este afirmativ, întrucît sintagma are mai mult valoare prospectivă și explicativă. Deși, integrată într-un astfel de angrenaj și avînd o funcție oarecare, o componentă, oricît de neînsemnată, primește totuși un rest din prestigiul — cît există — al ansamblului. Prilej de a scoate din raft cîte o carte prăfuită, fie ea și *Radu Buzescu,* de a o răsfoi cu nostalgia unui roman pasabil și de a o așeza la loc, cu sentimentul că puține s-au schimbat.

De altfel, chiar epoca s-a arătat vinovată față de ea însăși. Mai mult decît altele, a lăsat să prolifereze germenii propriului epigonism, care nu aveau să o sufoce totuși, așa cum au făcut adversarii ei direcți și necruțători : junimismul ; prejudecățile istoriei literare (amatoare de stereotipii și dispusă să se repeadă la epoca „marilor clasici“ ca și cum aceasta ar fi apărut de la sine) ; comoditatea criticii foiletonistice (prin supralicitarea unui „estetic“ înțeles restrîns și vetust).

Se poate spune că apariția romanului românesc este consecința cunoscutelor îndemnuri ale *Daciei literare,* însă numai sub aspectul tematismului. Aspect, care, și el, se reduce la o zonă mai îngustă, a concordanțelor spirituale. Cauzele reale sînt altele, mai complexe și mai de actualitate, ținînd de un prezent extrem de viu și de turbulent.

De remarcat apoi faptul că primele narațiuni ample românești s-au izbit de indiferență și chiar de ostilitate. Faima lor nu era dintre cele mai bune, iar cititorii lor nu erau priviți cu simpatie. Sînt obligatorii precauții, menite să prevină, să cîștige simpatizanți pentru specia însăși, socotită pesemne frivolă și pierdere de timp — pentru scriitor și cititor — atunci cînd necesară este intervenția sprintenă și eficientă. Se iscă chiar o polemică pe această temă, între doi ofițeri-poeți, Em. Cobolcescu și I. Logadi. Cel de al doilea tradusese un roman, *Manuscriptul verde,* motiv de indignare pentru colegul și prietenul său, care nu vede rostul întreprinderii : „Astăzi lumea e-n picioare, românii sînt trist popor / Și de marea lui durere trebui scăpat cu amor ! // Romanul, ca orice carte,-și are placul la cetit, / Însă nu întotdeauna, ci la timpul favorit“ [6]. *Stante pede* aflîndu-se, românii nu ar trebui deci atrași în cursa perfidă a feneanței pe care o presupune

citirea unui roman. Părerea era comună în epocă și se opina că boierimea — marea boierime — ar fi decăzut deoarece nu făcea altceva decît să-și piardă timpul cu romane.[7] Întorsătura atacului ar fi comică, dacă nu ar divulga o aversiune reală, cu alt substrat decît acela literar.

Este totuși curioasă această inimiciție, plecată din tabăra revoluționarilor și a urmașilor lor. Căci, lucru demn de a fi remarcat, romanul românesc este lucrarea generației care realizase revoluția. Nu sîntem prea departe de adevăr cînd afirmăm că, din punct de vedere socioliterar, se deslușesc două tabere narative : una a pașoptiștilor (implicit și a postpașoptiștilor) și alta a ișlicarilor. Modalitățile lor epice sînt complet diferite, ca urmare a apartenenței la două chipuri de a aborda epic realitatea istorică. Generația revoluției este aceea care întemeiază modelul epic descris în această carte. Adică un ansamblu de relații oarecum omogen și în orice caz modern. O astfel de afirmație poate trezi zîmbete îngăduitoare. Însă „modern" trebuie raportat la epoca respectivă și totodată corelat cu cealaltă modalitate narativă — e drept, restrînsă — practicată, spre exemplu, de Zilot Românul. *Leatul 1848* este extrem de elocventă sub acest raport : „Toți mojicii și toți țiganii / Și împreună toți hoțomanii, / Din țări străine fugiți aicea / Cu izgonire, căci făcea pricea, / Aceste cete împreunate / Și supt obraze chip mai semnate / Din boierime, din negoțime, / I preoțime, călugărime, / I dăscălime, profesorime, / I ciocoime și calicime / Și toată ceata de slugărime / Striga pe uliți : Jos ristocrații ! / Ei ne mănîncă, să punem p-alții !"[8]

Faptul se explică prin înscrierea în două concepții culturale deosebite. În timp ce Zilot ține de vechea școală, care, practic, încetase o dată cu Iancu Văcărescu, Asachi și Conachi, postpașoptiștii urmează linia de conduită artistică a lui Alecsandri, Alexandrescu, Heliade. Pentru Zilot, modalitatea epică ce se impune parcă de la sine este a cronicii în versuri, precum a lui Alecu Beldiman și ale altora. El nu poate concepe alt tip narativ decît al jelaniei, al „jalnicei tragodii", ivite după consumarea faptului neconvenabil. Ișlicul și anteriul îl împiedică să acționeze într-un fel oarecare, mintea îi e încețoșată de narghileaua prea aromată, limba încleiată în dulcețuri.

E un tip opus din toate punctele de vedere postpașoptiștilor și fără el tabloul epocii ar fi monoton. Religiozitatea sa este alta decît a adversarilor întru ale politicii : un ortodoxism îmbîcsit cu prejudecăți, rigid, așteptînd să se producă minunea îndată după ce și-a ridicat capul din plecăciunea umilă a mătăniei. Nu ni-l putem imagina defel scriind *Biblicele,* ca Heliade. Zilot e înspăimîntat de „rebelă", precum conu' Leonida, trădînd o frică atavică de noutate și de aventură — două elemente specifice climatului postpașoptist. Părerea lui e cațavenciană : „Spuneți Slăvirei să ia aminte, / Că noi alț nu știm, ci numai una, / Regulamentul ce e cununa / A țerei, astăzi să se păzească / Și de constuță el să vorbească". E uimit că după aceste profunde cuvinte „rebeliștii" mai pot gîndi altfel, nu admite disputa și nici că timpurile îi cer să nu umble cu jumătăți de măsură. Căci acum compromisurile fiind inadmisibile, toate sînt fățișe, limpezi, iar cei „înzoați bine cu tricolora" tocmai acest radicalism îl trăiau. Fanariot convins, românul Zilot înlesnește prin contrast statutul de modernitate al zorilor romanului nostru.

Cu toată reputația nu prea bună pe care o au, romanele continuă a fi citite la noi, cele străine în special. O dovedesc în primul rînd traducerile, foarte numeroase, mai ales din literatura franceză. Paul de Kock, Eugène Sue și Al. Dumas sînt cel mai bine reprezentați, iar titlurile tălmăcite între 1850—1860 sînt de aproape trei ori mai numeroase decît în deceniul anterior [9]. Printre traducători, cel dintîi loc îl ocupă Heliade Rădulescu, urmat de G. Baronzi, I. G. Valentineanu, Al. Pelimon, I. M. Bujoreanu, G. Sion. Acum cartea, romanul tradus, cu deosebire, „se transformă în marfă" [10], ceea ce înseamnă că avea căutare. Pentru *Cele din urmă zile ale orașului Pompei* al lui Bulwer Lytton, G. T. Avineanul preconiza un tiraj de 200 de exemplare [11], cifră elocventă, deși în alte cazuri era chiar dublă. E. Sue este citit cu zel de către revoluționarii exilați ori rămași în țară. Gr. Serrurie primește de la Heliade, pe care îl solicitase în acest scop, *Le Juif errant* și *Les Mistères de Paris* [12]. Însă Odobescu este revoltat că o prietenă îl citește pe Paul de Kock, adică „de si sales livres" [13], pe ai căror lectori îi ironiza și Dăscălescu [14]. Era apreciat, probabil caz izolat, W. Scott, de către însuși traducătorul lui, Alecu Minescu, pentru

care *Logodnica lui Tiermen* era un „romanț sublim“ (1856).

Și totuși, am greși dacă am judeca deceniul numai după cele spuse mai sus. Romancierii francezi așa-numiți „populari“ au, fără discuție, o largă răspîndire, contribuind la încetățenirea gustului pentru roman la noi. Este un fapt peste a cărui importanță nu se poate trece, oricît de condescendenți am fi azi, din păcate, cu niște cititori care auziseră pentru prima dată de existența a ceea ce numim „operă literară“. Circulau însă în epocă și alte nume, între care Balzac ocupă primul loc. Îl citează I. E. Voinescu, în notele *O duminică în Paris* [15], Taxile Delord îi răspîndise numele printre abonații influentului ziar *Românul* [16], iar T. Satmati îl amintea în *Un vis* [17]. Cu adevărat competent va fi apreciat Balzac de către Radu Ionescu, în prefața la *Don Juanii din București*, unde se afirmă că autorul *Comediei umane* a creat „o operă mare, colosală“, un „monument grandios“ [18]. Radu Ionescu este și romancier, ceea ce sporește interesul opiniilor sale și în același timp mărturisește asupra unei desprinderi : cu el și cu Pantazi Ghica se încheie cea dintîi epocă a romanului nostru și se face trecerea la aceea următoare, al cărei reprezentant incontestabil este Nicolae Filimon.

Ar fi iarăși eronat dacă am privi deceniul romanesc 1850—1860 numai prin cititorii lui Dumas, Kock, Sue și Balzac. În calendarele și almanahurile epocii sînt inserate extrem de numeroase scrieri cu nucleu epic, de la povestiri, nuvele și fragmente de roman pînă la biografii romanțate și „fragmente istorice“, cele mai multe traduse. Într-un calendar din 1854, se întîlnesc numele lui B. Franklin, George Sand, J. Sandeau, Byron, Adèle Hommaire de Hell [19]. Rosetti și Winterhalder îl includ într-unul din calendare pe H. Zschokke [20], iar o altă publicație de acest fel, mult răspîndită, traduce surprinzător fragmente din cartea de mare succes *Visul vieței* a americanului D. G. Mitchell, zis și Ike Marvel. [21]

De un succes aparte se bucură și Anton Pann, ale cărui scrieri au un vădit caracter narativ, sau cel puțin rama lor poate fi asimilată epicului. Apar, în total, douăsprezece ediții ale istorioarelor sale moralizatoare, care contribuie și ele la întreținerea interesului față de înlănțuirea de evenimente imaginare, pe care o numim povestire. În linii generale, în comparație cu deceniul anterior, de-

ceniul postrevoluționar acordă o atenție sporită epicului, ceea ce va favoriza și ivirea celor dintîi romane și povestiri ample. Începutul se pare că îl face Mihail Porfiriu, cu *Vosia*, inclusă în miscelaneul postum *Scrieri* [22], urmat de Kogălniceanu, cu binecunoscutele *Tainele inimii* (1850) [23]. Unele romane și povestiri au rămas însă neterminate, precum și cele ale lui Kogălniceanu, V. A. Urechia, Alecu Cantacuzino, Radu Ionescu, altele — în manuscris (B. P. Hasdeu, G. Sion). E o dovadă, pe de o parte, a dificultăților întîmpinate de scriitori în a se adapta cerințelor unei specii noi și fără tradiție iar, pe de altă parte, a faptului că romanul original se cerea scris, mai bine-zis „plutea" în epocă și era nevoie de oarecare perseverență pentru ca încercarea de a-l „prinde" să fie dusă pînă la capăt.

S-ar părea că Bolintineanu a fost acela care a reușit să impună specia la noi — cel puțin așa susține Sion, motivîndu-și afirmația prin faptul că *Manoil* este „o scriere originală, care să ne puie sub ochi societatea noastră așa cum este" [24]. Dublă motivație a succesului pe care îl va obține, peste trei ani, Bolintineanu. De altfel, *Manoil* a avut o soartă vitregă : un capitol scris în 1851 urma să apară în *România literară* suprimată de cenzură în proiect, deoarece în sumar fuseseră incluși doi exilați — Bolintineanu și Bălcescu [25]. Cenzura, susține Kogălniceanu, a permis numai traducerea de romane străine sau apariția unora originale fără valoare [26]. În afară de romanul manuscris al lui Sion, nu sînt cunoscute altele, deocamdată, care să nu fi fost tipărite. Poate nici nu vor fi fost scrise. Dar că nefasta instituție a împiedicat apariția oricărei lucrări literare care pleca de la „societatea noastră așa cum este" (după zisa lui Sion) este un fapt atestat documentar. *Manoil* nu a putut vedea lumina tiparului decît după încetarea activității opresive a stăpînirii. A fost posibilă în schimb, apariția, în 1853, a romanului lui Pelimon *Hoții și hagiul*, cu o atitudine aproape neutră. Cenzura, scria cu dreptate Bolintineanu, nu îngăduia nici o critică și făcea o faimă ocultă numai celor slugarnici. [27] Paza moravurilor țării era asigurată, frontierele — inexpugnabile, tipografii și librarii, supravegheați foarte îndeaproape ; pînă și vizitiilor de la poștalioane li se făceau percheziții severe.

În Ardeal, romanul apare mult mai tîrziu, în 1867, cînd I. C. Drăgescu tipărește *Nopțile carpatine sau Istoria martirilor libertății*, alcătuit în maniera anilor 1850—1860. Cauzele decalajului sînt multiple și de ordin cu totul extraliterar. Intelectualitatea este aici mai puțin numeroasă decît în Principate, iar cea care există are de făcut față, în primul rînd, altor cerințe. Apoi, cenzura este mult mai drastică, situație care durează pînă prin 1858, cînd guvernarea militară îngăduie oarecare libertăți. Unora le este frică să arate că citesc românește sau, cum se exprimă un corespondent al lui Barit, să facă „lectură națională" [28]. Situația era, din acest punct de vedere, dramatică și Ioan Pușcariu o caracterizează foarte nimerit cînd afirmă că, în Transilvania, se simte lipsa unei „vieți sociale pe cîmpul literaturii române" [29], ceea ce nu era cazul provinciilor de peste munți, scutite de regimul dur și totodată abil al absolutismului. În 1852, apărea legea presei, prin care erau implicați : editorul, autorul, tipograful și librarul (indiferent dacă aceștia doi din urmă cunoșteau sau nu limba textului imprimat sau difuzat). Tot din acel an se interzice particularilor să vîndă vreo carte, cum se întîmplase pînă atunci ; acest drept îl aveau numai librarii — persoane autorizate, prin urmare — iar aceștia percepeau comisioane prohibitive (Papiu Ilarian plătește chiar 15% pentru *Istoria* sa [30]).

Presa, cîtă există pînă în 1855, atribuie oarecare importanță romanelor. În foileton, apar *Coliba Măriucăi* al lui V. A. Urechia, *Tainele inimii* al lui Kogălniceanu ș.a.m.d. Sector foarte citit al jurnalisticii, foiletonul contribuie mult la consolidarea romanului, a statutului său între cititori. Era totuși insuficient. În 1853, Titu Maiorescu regreta numărul redus al foiletoanelor din gazetele vremii [31]. Din 1857, *Românul* lui Rosetti acordă romanului un spor de atenție, prin includerea amintitelor corespondențe pariziene ale lui Taxile Delord. Considerînd romanul drept „forma modernă mai cu deosebire", acesta vorbește despre Sue, Balzac și Flaubert [32]. Tot aici apare și cea de-a doua cronică literară din acest deceniu la un roman autohton, a lui Rosetti la *Un vis pe Carpați* de N. Moreanu (N. Blaramberg) [33]. Critica are, prin urmare, un merit secundar în susținerea celor dintîi romane, geneza și evoluția acestora fiind, cum vom constata mai departe, rodul autoreflexivității.

Încercînd să se constituie pe sine, romanul nostru de început are firești și explicabile oscilații, cu urmări directe în receptarea lui și în modalitatea de a fi luat în considerație în ansamblul literaturii deceniului, în care un loc precumpănitor revenea liricii și dramaturgiei. Acestea două poleiau — ca să zicem astfel — o realitate istorică nemiloasă, o învăluiau în aburul legendar pe care îl emană orice metaforă, orice comparație, sau în decorurile amăgitoare ale mucavalei vopsită exotic. În asemenea condiții, era normal ca romanul să fie ostracizat din punct de vedere moral, căci, în ochii unui cititor încă neformat, aducea, prin alternarea dialogurilor cu intervenția autorului și intarsiile poetice, o lume nouă, înrudită cu aceea cotidiană, de care acel cititor se lovea în fiecare clipă. Romanul, fie istoric, fie social, fie de capă și spadă, fie de orice fel, nu îngăduia nici o evaziune, el comenta o lume pe care cititorul de rînd era ispitit să o uite, să o evite. „Imoralitatea" de care era acuzat romanul își are explicația, cred, mai puțin în nerespectarea unor precepte morale (s-ar putea spune, chiar, în această privință, că era hipermoral), ci în „copierea" fidelă a unei realități presupuse vii de către cititorul a cărui capacitate de a concepe sensul convenției era încă redusă. Teatrul oferea alternativa unei demistificări a iluziei, poezia era convenție fățișă, în timp ce romanul — povestirea în genere — propunea un amestec nemaiîntîlnit, tulburător și incitant. Cum să nu fie „imoral" *Tainele inimii*, de vreme ce personajele lui se plimbau la Copou și, așezate la mesele unei binecunoscute în vreme cofetării, discutau politica de toate zilele ?! „Coruptor", „imoral", „sublim" etc. mi se par a fi mai puțin referiri la valoarea etică a sensului general al unui roman și mai mult categorii ale înțelegerii pactului estetic romanesc. Iar acesta era unidirecționat, chiar la oamenii de o incontestabilă cultură literară, precum, spre pildă, Ion Ghica în aprecierile sale asupra *Colibei unchiului Tom* : „la lecture de ce remarquable ouvrage n'a été pour moi qu'une réminiscence" [34]. Romanul este acum o specie a cărei creație se confundă cu actul receptării. Iar aceasta se confundă la rîndul ei, cu aceea a oricărui șir tipărit, de natură, bineînțeles, politică și națională. Radicalismul atitudinii apare tot la Ion Ghica. El privește cu ochi răi pe acela care citește un „roman-foileton" [35],

căci, după el, probabil că ar fi trebuit ostracizat orice text tipărit în țară, pe simplul temei că are aprobarea unor guverne neagreate și ostile exilaților. Adevărații cititori, susține el, tot acolo, „detestă puterea" (politică din Principate) și atunci, conchidem firesc, nu deschid nici o pagină din cele ieșite de sub teascurile tipografiilor bucureștene ori ieșene, știind dinainte că vor întîlni umilite plecăciuni. Cerc vicios care atestă cît de departe putea merge confuzia dintre „a citi" și „a scrie", dintre „a recepta" și „a crea", și cît de mult a dăunat în acești ani lipsa unei critici adevărate și cît de cît formate.

Înfruntînd adversități de tot felul, noua specie epică nici nu-și află încă o denumire precisă, oscilînd între „romanț" (cu atestările cele mai numeroase) și „roman" [36]. Cea dintîi formă mai circula încă prin 1861-1862, putînd fi întîlnită și la Radu Ionescu. Oricum, deceniul are conștiința unei existențe de sine stătătoare, certitudinea că reprezintă un fapt independent, că este „poezia secundei regenerării", succedînd „poeziei de prima regenerare", care ar fi ținut pînă la 1848 [37]. Chiar dacă de tranziție, epoca are o unitate a ei, o unitate căreia altele, din cele ce vor urma, îi vor acuza lipsa. Frumusețea deceniului se află în incredibila lui unitate spirituală — moștenire parțială a celui anterior — pe care o va transmite generației următoare. Cei ce se formează ca adolescenți acum îi simt tensiunile, li se acomodează, în sensul integrării în atmosferă. Maiorescu este unul din aceștia. După cum se cunoaște, îl citește nu pe Sue, nu pe Balzac, ci pe Jean Paul, ridicînd astfel individualismul stereotip al epocii la o altă treaptă de trăire. Însingurarea *Amintirilor* lui Creangă acum germinează. Deceniile care vor veni își întemeiază epicul și modalitățile narative pe experiențele acestei epoci, zise de obicei „de tranziție" pentru a acoperi condescendența privirii. Mi-aș îngădui să o numesc „de căutare", de căutare a unor alte valori decît acelea care fuseseră distruse în 1848. Coexistă acum conștiința — dramatică — a rupturii criteriilor axiologice care culminează în pașoptism cu stringența unor noi valori centrale, în jurul cărora epoca dorea să se cristalizeze.

Una dintre aceste valori este romanul, care se ivește astfel ca o aspirație spirituală, ca o emanație a chinuitei axiologii a unei epoci dintre cele mai agitate și patetice.

Aceasta se traduce printr-o mare inegalitate a producției literare, deși progresul este totuși vizibil, de la *Vosia* lui Porfiriu, la *Un boem român* al lui Pantazi Ghica. Adesea, procedee vetuste și chiar romane întregi depășite ca tip de discurs apar alături de capodopere. Odobescu își tipărește ambele povestiri istorice între 1857 și 1860, cam în același timp cu *Radu Buzescu.* Raritatea scrierilor epice determină pronunțata accidentare a reliefului narativ, infinit mai ușor de sesizat, cu toată mediocritatea generală, decît în alte cazuri.

Îngăduindu-mi să repet că romanul nostru de început este o emanație a climatului spiritual românesc al anilor 1850—1860, voi încerca să o explic în cele ce urmează, precizînd de la început că premisa lucrării de față este convingerea că romanul, în general, este fructul confruntării individului cu marile probleme ale existenței. Mutînd cele ce sînt de mutat, cam aceasta a fost și situația deceniului în discuție.

Scriitorii epocii au conștiința că asistă la o puternică fisură în cîmpul spiritualității, dar nu prea sînt tentați să se aventureze în explorarea ei, căutînd nu să o accentueze, ci să o repare. Idealul lor este prin excelență activist și meliorist, spre deosebire de acela al generației care va urma și care va fi, precum la Eminescu ori Caragiale, al obligației morale de pătrundere în adîncimea confruntării dintre ins și univers. Tocmai pentru că trăiesc într-o conjunctură haotică, le este frică de haos, stare predominantă în *Cîntarea României,* în care imaginile abisului sînt extrem de frecvente, chiar obsedante, confundîndu-se cu apocalipse și cu un hiperboreic devastator : „Vîntul de la miazănoapte bate cu furie... ceriul se întunecă... pămîntul se cutremură... În patru unghiuri ale lumei se văd înălțîndu-se stîlpi de flacără învăluită în nori de fum / ... / Noroadele dau năvală peste noroade și oamenii peste oameni... pustiirea pășăște înainte și în urma lor... dreptatea stă în jaf... legea în sabie, noaptea cu beznele sale a cotropit omenirea / ... / întunericimea se îndeasă și mai mult“ (Verset 22). „Viscolul“, „crivățul“, „furtuna“, „vîntul“, „pustiirea“ sînt tot atîtea imagini ale confuziei universale, pe care sensibilitatea torturată a epocii o depistează, o trăiește și încearcă să o exprime. O atare epocă poate genera roman, adică o specie care presupune și rigiditate, dar și flexibilitate. În

general, deceniul tinde către forma fixă și semnificativă în mod deosebit este frecvența mare a sonetelor : îngrijorarea în fața degringoladei spirituale se manifestă astfel deplin. Dar totodată, prin alegerea romanului, se demonstrează și o anume tendință către amplificarea rupturii, proces care, pe de altă parte, convine și el. Așa s-ar explica, parțial, preferința pentru toate formele nocturnului, atît de clară acum în lirică, teatru și epică. Departe de a fi distructiv, sentimentul sfîșierii este constructiv, căci apartenența la o multitudine de grupuri valorice nu mărește labilitatea individului, ci, dimpotrivă, fortifică încadrarea lui socială și, prin necesitatea căutării unui echilibru, obligativitatea atașamentului față de grup. Adevărata „ruptură“ se va produce abia în deceniile următoare și va culmina cu Eminescu, deoarece sentimentul dependenței de mai multe grupe valorice va fi atunci mai accentuat. Acum, între 1850—1860, ne aflăm la începutul procesului, sistemele valorice de grup nefiind încă bine definite, cu unele excepții (național, de pildă). Și în Ardeal întîlnim acest proces, aici diviziunea confesională sporind dispoziția către labilitate.

În ansamblu, spiritualitatea epocii este nedefinitivată, instabilă, tinzînd mereu către altceva și unitară numai prin această varietate și împrăștiere. După cum observa un călător străin, o „încordată așteptare“ se remarca în București, lumea jinduind nici ea nu știa după ce anume.[38] Este absolut normal ca în asemenea circumstanțe să se ivească motivul labirintului, precum la Radu Ionescu, în poemul *Somnul suferindului*, în care peisajele incomodității abundă, sugerînd vecinătăți monstruoase, îngemănate în viziuni de sfîrșit de lume : „Teroarea mă cuprinde, ci rîd de-a mea teroare, / Abisul cînd e negru, cînd flacăre lucesc, / Curagiul mă delasă și spaima e mai mare, / Roșinzii negri de demoni în giurui-mi se unesc / ... / O, noapte, neagră noapte ! o singură lucire / Nu este să lumine cărarea a zări. / Speranța mă delasă în noapte de-ngrozire. / Teroarea, noaptea,-abisul s-unesc a mă zdrobi“.

Individul acestei epoci, individul ei conștient, este cuprins între două stări contradictorii, euforie și deznădejde, panică și extaz. Îndărătul luptelor aprige politice, economice, naționale, sociale se poate descifra o puternică mobilitate psihică a colectivității, generată de uluitoa-

rele modificări survenite în mai puțin de un lustru. Bineînțeles, entuziasmul nu poate fi negat și despre el s-au scris pînă acum zeci de mii de pagini, justificate și justificabile. Nicăieri nu s-a vorbit încă despre profunda panică ce a provocat, alături de alte elemente, desigur, explozia acțiunii colective din acest traumatizat deceniu. Nu înseamnă că oriunde întîlnim acțiune frenetică ar exista, în mod obligatoriu, și instabilitate subterană (deși lucrul nu e prea departe de adevăr). Ci numai că, într-un moment istoric de răscruce, cum este deceniul al șaselea, starea de nesiguranță a generat un avînt rar întîlnit în alte epoci ale literaturii noastre. Ar fi greu să ne imaginăm altfel pentru ce un Radu Ionescu scria versuri de un pesimism individual cumplit și, în același timp, altele, înflăcărat patriotice. Numai pornind de la o spiritualitate adînc contradictorie vom înțelege mai bine dualitatea eminesciană, educată în această epocă și transmisă ca o urmă inconfundabilă deceniilor următoare. Omul social al deceniului al șaselea nu trăiește nici în feudalism, nici în capitalism; vechea siguranță pe care i-o dădea netulburarea ordinii a dispărut. Dar nu a apărut încă nici noua situație sigură a altei ordini sociale, straturile încă nu s-au aranjat, sînt în curs de mișcare, se întrevede doar palid ceea ce va fi. Deocamdată, frica este ceva care vine din exterior, din mediul înconjurător necunoscut. Antidotul este dublu : ironia față de ceea ce a fost, speranța în ce va să vină. Dualitate psihică obișnuită, banală, caracteristică oricărei societăți, dar agravată, acutizată, acum și aici, de circumstanțele imediate. O cauză internă aflată în însuși omul vremii, provine din teama că individualitatea proprie, a cărei explozie o presimte și o trăiește, nu va dăinui, fie din motive sociale (revenirea vechilor stări, împotrivirea autocrațiilor străine), fie din motive firești, le-aș zice biologice, de care îi este infinit mai mult teamă decît în deceniile anterioare. Strigătul lui Heliade, din 1849, este real și cu bătaie lungă : „sînt singur, sînt speriat“ [39]. Sentimentul izolării este puternic, devastator : „așteptarea aceasta mă omoară, căci cu azi, cu mîine, stau pe picior și nu mă poci înfige la nimic. Scriu pentru patrie, căci n-am ce scrie care să-mi producă ceva. Scriu ca să mint orele lungi ce mă consumă“ [40]. Este evident că avem în vedere o stare mai profundă și mai gravă decît simpla panică ocazională, care

a existat și ea în timpul revoluției (la arestarea guvernului provizoriu, la intrarea armatelor de ocupație) și după ea (arestările, maltratările). Este de remarcat cît de repede au dispărut astfel de momente. A rămas însă ceea ce un personaj dintr-un roman al vremii numește „durerea învingerii“ [41], care poate fi asimilată cu sentimentul „căderii“, în sensul pe care îl acordă Broch termenului [42]. După înfrîngerea revoluției, era de așteptat o supraeliberare psihică, normală în asemenea situații. Ea s-a produs, dar nu într-atît încît să domine epoca. O rațiune a acestei constante este mai întîi prezența factorului exterior, iritant, al ocupației, care, lezînd mîndria națională, îndreaptă epoca din nou către căutarea unor alte forme de eliberare. O a doua majoră cauză este de ordin interior : alianța unui conducător unic, a unui „principe“, „prezident“, „prinț“ ori „rege“ unanim admis. Se cunoaște ce disensiuni au existat între intelectualii vremii, pînă prin 1859. Or, tocmai această absență a creat un sentiment de răspundere personală, capabil să anihileze „căderea“, orice „cădere“ s-ar fi produs, fiecare își poruncea sieși, fiindu-și propriul „principe“, „prezident“, „prinț“ ori „rege“. Un fenomen de autoiluzionare colectivă, cu adînci rădăcini în societate și în individ, produs tipic al unei epoci despre care s-au scris, cîteodată, numai lucruri convenabile, convenționale și condescendente.

Activismul literar de acum poate fi privit și ca o necesitate de creare a unei platoșe verbale securizatoare, împotriva agresiunilor, care nu absentează. Iar romanul apare și ca o consecință a acestei stări de lipsă, ca o replică de ultimă oră la teama care amenința să cuprindă o întreagă generație. Discursul romanesc, „descoperit“ de scriitorul român, se întemeiază pe valoarea pe care a avut-o întotdeauna actul de cultură de a se împotrivi actului de natură sau de a-l suplini.

Apare cu acest prilej ceea ce tot Broch numește, cu subtilitate, „alinierea forțelor autogene ale masei“ [43], proces cu atît mai mult în curs de accentuare, cu cît survine un alt fenomen, acela al conștientizării. Individului acestei epoci, intelectualului cu deosebire, sistemul valoric părăsit, adică cel feudal sau, la rigoare, semifeudal, îi apare ca un sistem valoric închis, inaccesibil. Experiența lui, umilitoare, o făcuse în deceniul anterior. Sistemul valoric spre care privește și pe care îl visează

este unul deschis, burghez și democrat. În această privință, dramatismul personalității scriitoricești este în afară de orice discuție, mult mai aspru decît în alte perioade. Scriitorul trăiește însă în incertitudine, între două structuri valorice, una părăsită, alta în embrion. Din dramatismul subiacent se nasc pulsiunile agresive, canalizate contra antiunioniștilor și contra marii boierimi. Tot de aici — și „vînătoarea de vrăjitoare“ antiunioniste ori antidemocrate, campionul fiind Heliade. Normalitatea sau anormalitatea acestuia sînt de apreciat deci numai în cadrul uzului valoric social al epocii 1850—1860, Heliade întruchipînd nevoia imperioasă a unei atare „vînători“. Prin el, se anticipă viitorul sistem social, capitalist în esență, în cuprinsul căruia „amăgirea“ maselor își va avea locul ei. Niciodată, în întreaga istorie a literaturii noastre, nu apare un asemenea fenomen, nici un scriitor nu l-a practicat cu atîta fervoare. „Nebunia“ lui Heliade este mai puțin patologie individuală decît s-ar putea crede dacă l-am gîndi în afara sistemului social. Pentru că de acum înainte, „normal“ și „anormal“ în literatură intră sub incidența altui mod de judecare, complet străin de cel anterior. Este încă o dovadă a constituirii unui nou model axiologic social, în care scriitorul se simte cuprins, pe care îl intuiește, îl anticipă și îl concretizează (ori încearcă să-l concretizeze).

În teritoriul noului model, un rol important revine situațiilor contrastive, alegerii extremelor ca posibilități de explorare a unor alte universuri ale spiritualității. Scriitorul are un acut simț al disperării și totodată al încrederii, ambele rezultate dintr-un individualism dus aproape de ultimele lui consecințe. Numai așa s-ar explica apariția unor numeroase jurnale intime (Vasile Pogor, B.P. Hasdeu, P. Ispirescu, Al. Pelimon, Iacob Negruzzi, T. Maiorescu ș.a.) sau a tot atît de numeroase impresii de călătorie. S-ar putea vorbi chiar de o anarhie emoțională, firească în condițiile sociale date, în care teroarea și opresiunea sînt mai puternice și mai fără perdea decît oricînd. De aici vine și preferința pentru melodramă, deoarece aceasta oferea imagini crude sau în exces. Ea înlesnește, ca alternativă de eliberare sau de oglindire, lipsa de măsură, excesul, și era legată direct de apologia vieții. În poezie, mai nici un vers nu poate fi conceput fără interpelarea unui interlocutor

imaginar. Retorism, desigur, dar cu un adînc temei individualist, căruia i se datorează și tanatofilia, larg răspîndită, ca mijloc de apărare a sentimentului valorii individuale. Prin invocarea morții sau a tristeții, artistul încearcă să îndepărteze de la sine asalturile agresivității cotidiene. Nu în zadar Rosetti așază drept moto al *Românului* două principii exhortative : „Luminează-te și vei fi. Voiește și vei putea". Privațiunile din țară, dificultățile exilului contribuie la extinderea dimensiunilor sociale ale individualității (creatoare sau nu).

Printre contraste, alături de avîntul nestăvilit, se întîlnește frecvent, chiar dominant, un spirit profund conservativ, sensul spiritual al deceniului este orientat spre trecut, spre „paradisul de odinioară". Scriitorul dorește o întoarcere în timp, fără a pierde însă din vedere prezentul. Istoria și individul reprezintă puncte de vedere care se delimitează cu claritate, uneori mergînd în direcții opuse : una evoluează, cealaltă regresează. Într-o atmosferă în care religiozitatea este ortodoxă în ansamblu, chiar bigotă pe alocuri, nu poate surprinde blasfemia pe care o întruchipează Heliade Rădulescu, dedusă dintr-un individualism exacerbat, care nu se sfiește să se pună pe sine în locul divinității și să se ofere drept obiect de adorație. El îl desfide pe dumnezeu și așază în locu-i pe Isus, ca punct central al argumentației sale blasfemice [44], probabil pentru că Isus este în primul rînd simbolul unei victime și în această calitate are dreptul de a fi considerat „rege".

În linii generale, Heliade este expresia celui mai violent conservatorism idilizant din epocă, el creează cel mai neîndurat și mai vehement răspuns antiburghez, în numele ordinii patriarhale rustice și abia în final „divine" : „nous ne le voulons point parceque nos pères ne l'ont point voulu" [45].

Desigur, Heliade este într-un anume fel o excepție. Dar nu în sens negativ, ci al exprimării unor tendințe, mai mult sau mai puțin vizibile, în consecințele lor ultime. Dacă în 1852, prin Alecsandri, se pune în circulația cultă balada despre meșterul Manole, reluată apoi în traducere franceză în 1855, Heliade va fi acela care va da expresie deplină ritualului sacrificiului fondator, ilustrîndu-l prin propria-i persoană [46], ceea ce nu este mai puțin semnificativ.

În această stăruitoare preocupare față de imolarea unui ins în vederea întemeierii unei noi axiologii, nu poate surprinde prezența tot atît de stăruitoare a unui alt element : „trădarea". Obsesia feloniei este prezentă în toată epica deceniului, cu deosebire în romane. Ea este obișnuită la Blaramberg, într-*Un vis pe Carpați,* la V. A. Urechia, în *Logofătul Baptiste Veleli*[47], la C. Boerescu, în *Aldo și Aminta*[48], la Ion Dumitrescu Movileanu, în *Radu Buzescu.*[49] Poate fi vorba și de o influență a melodramelor, dar se pare că temeiul acestei neliniști a infidelității trebuie căutat în psihologia jertfei, pe care o ocazionează deceniul postrevoluționar. Scriitorul se consideră în chip evident o victimă și caută să stabilească un anume fel de relații cu partea adversă, călăul. Raportul, asupra căruia insistă Blaramberg, în *Aldo și Aminta,* este schematic și alegoric, dar prezent peste tot : pentru generația epocii (Blaramberg își scrie romanul la nici douăzeci de ani) suferința este o realitate incontestabilă, un dat istoric, cu motivații precise. Victimă se socotește intelectualitatea acestor ani și pentru motivul că este părtașa unei „căderi" universale, a unei prăbușiri din mitul (pastoral) în prezentul detestabil[50], într-un „ger moral și universal"[51]. Incomoditatea de acest gen, specifică sentimentului regenerării, re-nașterii, determină o sporire a conștiinței istoricității[52], a mișcării timpului, a mutațiilor radicale. O etică dacă nu revoluționară, poate cu excepția lui D. Brătianu și a lui C. A. Rosetti, cel puțin relativistă. Valorile încep a fi privite de acum sub specia aproximativului, așa cum se întîmplă la Radu Ionescu. Un rol deloc neglijabil în consolidarea acestei psihologii l-a avut *evenimentul,* factor decisiv al vieții sociale, trecut și în literară sub forme pe care le vom discuta la locul potrivit. Un răsunet dintre cele mai concrete și mai tulburătoare în formarea unui chip nou de a privi raporturile dintre ins și existență l-a avut exilul, suportat și de cîțiva dintre autorii de romane și povestiri, precum Bolintineanu, Rosetti, Pantazi Ghica ș.a. Spiritul de aventură, atît de puțin gustat înainte, prinde a se ivi ca o posibilitate de a fi în lume și ca un răspuns la agresiunile din afară. Boemia începe să nu mai apară ca o curiozitate, Pantazi Ghica sau Nicolae Filimon încadrîndu-se firesc în tabloul unei societăți mult mai îngăduitoare cu tot ceea ce poate să pară (sau chiar este) un mod diferit de

a se raporta la colectivitate. De aceea, boema este acceptată, ca mărturie a unui proces de liberalizare a cărui consolidare începe în deceniul 1850—1860. Boema are la noi, însă, o turnură particulară, fronda ei nefiind îndreptată către burghezie, ci către boierime. Fără a intra în detalii, putem afirma că în epoca postpașoptistă se instaurează și se consolidează, parțial, procesul, îndelungat, al modernizării conștiinței individuale și sociale, ceea ce, implicit, va conduce și către apariția romanului.

Individul aspiră și către alte domenii ale experiențelor spirituale decît acelea care se consumaseră. Blaramberg, în *Aldo și Aminta*, Al. Lăzărescu-Laerțiu, în amplul poem epic *Alfredo* și alți cîțiva — puțini e drept — scriitori refuză mitul Orientului și caută să ia în considerație și să mitizeze — dacă putem spune așa — orizonturi geografice ignorate, precum America. Să precizăm că nu este vorba de incursiuni turistice, nici de descrieri de curiozități, ci de explorări psihice sau intelectuale în propriul univers. Individul dorește acum, infinit mai mult decît odinioară, să se integreze în lume și, totodată, să rămînă el însuși. Pentru Bălcescu, spre pildă, idealul „desăvîrșirii" ar fi confundarea insului cu societatea și a acesteia cu individul [53]. Nu-i vorbă, universurile străine pot provoca teamă și „bunul păstor" este expresia tocmai a întoarcerii către reconfortantul cămin pastoral, a reculării în fața unui necunoscut totuși atrăgător, fascinant. Atracție și respingere, acesta este mecanismul — comun totuși — al unei asemenea atitudini, foarte răspîndită. Un exemplu dintre cele mai specifice îl oferă paginile în care Heliade Rădulescu reconstituie propria stare sufletească la cea dintîi întîlnire a sa cu marea. În fața noii realități, pînă atunci tot atît de ignorată ca și disconfortul exilului, el mărturisește aceeași atitudine ambivalentă : subjugare și spaimă. Și atunci, pentru a ieși din starea confuză și periculoasă, intră într-un alt tip de discurs, „dans la langue de nos pères", pentru a-și defini reacția : un idiotism inconfundabil („j'avais pris mon ceur entre les dents" [54]). Spațiul securizant este acela al inconfundabilului autohton.

Din acest perimetru care-i conferă încredere în sine și-l protejează, scriitorul devine un explorator, însușindu-și ori deprinzînd o psihologie specifică. Îl constrînge apariția unor anumite obiceiuri valorice prin opoziție cu

acelea anterioare și impulsionate de imaginea pe care și-o creează despre specificul național. Apariția, în Ardeal, a dansului cult„ romana“ este unul din indicii. Apariția romanului este un altul, atestînd transformări în structura tradițiilor literare, o tentativă de reconsiderare a lor. Începuturile romanului românesc se datorează, aș zice, încercărilor scriitorului român, exersat pînă atunci mai mult în teatru, poezie, retorică, sau corespondență, de a le închega pe toate acestea într-o îmbinare care, urmînd în linii generale exemplul tradiției romanești europene, să se bazeze pe un model propriu, pe cît cu putință original și cu o incontestabilă acoperire culturală. Trecutul viețuiește în generația frămîntată a deceniului cu mult mai multă forță decît admitea ea însăși. Ea se mișcă aproape exclusiv în cîmpul culturii, căutînd să atenueze astfel puseurile de natură, care o turmentează în secret și de care se teme, deoarece, generație abia eliberată de sub tutelă, nu are tăria celei din deceniile următoare de a face loc și acestora cu tactul și cumpăna pe care le conferă un exercițiu îndelungat. Romantismul ei este impur, pigmentat cu numeroase elemente de baroc, vizibile în raportarea individului la perfecțiune. Tot ceea ce a fost întreg, ansamblu, în epoca pașoptistă, devine fragment, iar acesta se hipertrofiază și tinde către independență — consecință nemijlocită a exploziei individualității, care se produce între 1850—1860. Fiecare individ simte în el desăvîrșirea, ignorînd aproape total circumstanțele și dreptul celorlalți la același fel de existență. Plutește într-un fel de atemporalitate concretă, foarte romantică după înfățișare : preferă epoci diferite, de la daci la revoluția din 1848, precum și evenimente de tot felul, de la legendă, la faptul cunoscut tuturor. E rezultatul unei aprige dorințe de viață a individului deceniului, îngrozit la gîndul dispariției. El moare cu delectare în roman, în poezie ori în dramă pentru a putea trăi din plin în cronologie. Se împrăștie frenetic în toate, savurînd dispersiunea însăși, ceea ce-l înrudește cu spiritualitatea barocă și așază asupra deceniului pecetea dificultății de clasificare riguroasă.

Singurul ansamblu oarecum închegat propus de epoca 1850—1860 este romanul, fapt care pare să fie rezultatul spiritualității totalizante a epocii anterioare. Dar — și aceasta este una din tezele noastre de bază — roma-

nul de acum este o unitate de texte (sau de tipuri de discurs) diferite : liric, dramatic, retoric [55], toate păstrîndu-și în bună măsură caracterul particular și fiind asamblate uneori fortuit sub titulatura de „romanț". Barocul și romantismul se întrepătrund și se ascund unul în spatele celuilalt, pentru a face loc comunicării cu orice preț. Căci scriitorul deceniului al șaselea are un sentiment euforic al transmiterii propriului mesaj, chiar dacă acesta nu probează o alcătuire artistică. El dorește să fie partea activă a unui schimb de opinii, cel care le emite, și are nostalgia, voința chiar, de a se adresa nu în vid, ci numai unui interlocutor dinamic. Semnificative sînt rîndurile lui Titu Maiorescu, din 1858 : „eu, cînd sînt absolut singur, n-am inimă pentru toate acestea. Fără cineva care să se bucure cu mine, să se întristeze cu mine, să gîndească cu mine, chiar să învețe cu mine, sînt nul" [56]. Evident, comunicativitatea junimistă nu ar fi fost posibilă fără pofta informațională a deceniului postpașoptist. Mai mult încă, dorința aprigă a criticismului junimist de a răspunde mereu solicitărilor prezentului, de a trăi în actualitate, se arată a fi o consecință și a activismului funciar al generației precedente. În cea mai mare parte, junimiștii (Maiorescu, Pogor, Carp, Negruzzi) crescuseră în ambianța specific pașoptistă și au preluat de la ea și înclinația spre contemporaneitatea imediată. „Eu — scrie Maiorescu — trebuie /.../ să trăiesc în prezent și pentru el, altfel nu trăiesc deloc spiritualicește" [57]. Deosebiri există. Între altele, însuși modelul romanesc propus de epoca 1850—1860, inacceptabil mai tîrziu pentru Junimea, tocmai pentru absența detașării naratoriale pe care el se întemeia și pe care societatea ieșeană nu o putea tolera. Căci postpașoptiștii, pentru a se învinge pe ei înșiși, ca și pentru a răspunde provocărilor, sînt tentați să confunde prezentul cu mitica „vîrstă de aur" — mod de a fi în lume privit cu ostilitate de societatea junimistă.

O făceau afișîndu-și ostentativ revolta, studiindu-și atitudinea și conformîndu-se spiritului vremii, care le impunea o asemenea atitudine. Ion Ghica susține — și nu avem nici un motiv să nu-i dăm crezare — că era suficient ca un fost adulator al patriei retrograde să se arate „mécontent et frondeur" pentru a intra imediat în grațiile publicului [58]. Altfel spus, după 1850 scriitorul ține cu tot

dinadinsul să fie pe placul cititorilor — sau majorității lor — ceea ce nu se va mai întîmpla după 1860, o dată cu răspîndirea principiilor junimiste, cînd raportul se inversează.

Acum, scriitorul are încă un statut incert [59]. Probabil că un anume dispreț, mai bine zis o anume jenă, față de această meserie exista, atîta timp cît A. Mureșanu se străduia să-și convingă lectorii că desconsiderarea nu este meritată [60]. De la sine înțeles că revoluția de la 1848 a căutat să-l pună pe intelectual în drepturile sociale cuvenite, implicit și pe scriitor. S-a pledat atunci, în zilele fierbinți, pentru emanciparea intelectualității, alături de a țăranilor ori a negustorilor. Probabil Ion Ghica este acela care, în broșura *Ce sînt meseriașii?*, tipărită în timpul revoluției, solicită includerea intelectualilor în cuprinsul „industriei intelectuale", pentru că acel care o practică face „meserie de autor", asemănătoare cu „meseria de arendaș, meseria de plugar, meseria de cizmar, meseria de bogasier" [61]. Evenimentele au curmat realizarea propunerii, dar aceasta nu a fost uitată ; va fi reluată de postpașoptism, cu argumente mai ample. Noua campanie o întreprinde Paul Dimitrie Vioreanu, în articolul *Despre guvernul viitor al Principatelor Unite* [62]. Vioreanu așază problema într-un context mai larg, european adică, și mai precis formulat. Pentru el, proprietatea literară este „mai învederată" decît oricare alta, deoarece derivă din „dreptul naturale", iar cel care produce o operă literară „nu absoarbe, ci cheltuiește partea cea mai excelente dintr-însul". Argumentului economicității i se adaugă cel juridic, al „legitimității" muncii literare : „în această naștere a unei lucrări individuali, omul consacră o muncă tot așa de legitimă ca și munca celui ce ocupă o porțiune de pămînt. Pentru ce dară să nu recunoaștem operelor de geniu dreptul de proprietate ? Pentru ce constituțiunea să nu protege cu desăvîrșită egalitate acest drept, ca și dreptul de proprietate teritoriale ?"

În mod cert, scriitorul român a cîștigat enorm în ce privește definirea propriului loc în cuprinsul societății, loc pe care nu numai că și l-a circumscris, dar ține să și-l păstreze și să-l consolideze. Sub acest aspect, al diversificării motivelor pentru care scriitorul se crede părtaș la diviziunea socială a muncii, deceniul 1850—1860 aduce cu sine o urbanizare incontestabilă a „meseriei de autor",

în sensul ancorării depline în noua logică socială, aceea burgheză. Era firească apariția — consecință a acestui proces — a unei psihologii aparte, deoarece scriitorii se constituie acum în ceea ce H. Broch numea „supragrup“ [63], adică un ansamblu uniform și relativ închis din unele puncte de vedere. Astfel, scriitorii deceniului au, în linii mari, același program politic, diferențele fiind minime, chiar între, să zicem, Ion Ghica, pe de o parte, și Heliade Rădulescu, de cealaltă parte. Partidele încă nu s-au constituit, iar ca factor de legătură deosebit de eficient se prezintă atitudinea față de chestiunea fundamentală : Unirea. Din această perspectivă, trebuie recunoscut politicii rolul pe care l-a avut în consolidarea conștiinței de grup a scriitorilor români. Originea socială contribuie și ea la fortificarea procesului de stabilizare a conștiinței, deoarece majoritatea scriitorilor din epocă pornește aproape din același mediu : boierime măruntă (în special) ; apoi funcționărime, negustorime — deci burghezie la fel de măruntă. Aricescu este fiu de serdar, G. Baronzi — de avocat, N. Blaramberg — de ofițer, I. M. Bujoreanu — de „boieri noi“, Costache și Iorgu Caragiali — de „credincer“, Gh. Chițu — de mic negustor, Sofia Coce — de administrator de moșie, Al. Depărățeanu — de boier, N. Filimon — de protopop, Gr. Gănescu — de sulger, N. Istrati — de paharnic, Al. Lăzărescu — de comerciant, At. M. Marienescu — de comerciant, Andrei Mureșanu — de preot, Al. Odobescu — de ofițer, Al. Pelimon — de comerciant, Gr. Serrurie — de militar, Al. Sihleanu — de paharnic, V. A. Urechia — de clucer, M. Zamphirescu — al „unui oarecare Zamfir“ [64]. Să-l adăugăm și pe Radu Ionescu, al cărui tată era mărunt slujbaș mănăstiresc. Toți împărtășesc aceeași confesiune, cu mici excepții. Toți au aceleași profesiuni : funcționari, profesori, avocați. Înainte de a junge actor și autor dramatic, Ioan Lupescu fusese lăcătuș.

Epoca este aceea a unei uniformizări a apartenenței de grup a scriitorilor, deosebirile fiind infime. Toți se vor simți „normal“ între ei, așa-zicînd „ca acasă“ și nu-l privesc pe vreun membru al grupului ca pe un intrus. Apare ceea ce s-a numit fenomenul de conciliere a normelor [65], profund caracteristic, și prin care acești ani se deosebesc de cei de după 1860, cînd începe să se producă diferențierea. Acum, toți tind către o valoare centrală, cu dublă

față : socială și națională. Valoare care aglutinează totul, asimilîndu-le pe celelalte și avînd o forță de concentrare deosebită. Extrem de interesantă pentru psihologia scriitorilor din acest deceniu este confecționarea poetică a unei origini sociale rustice. „Eu sînt răzeș" — după o vorbă a lui D. Dăscălescu, din 1851[66] — pare a fi un cuvînt de ordine al naratorului din povestirile și romanele epocii, chiar și al acelora de către sfîrșit (Pantazi Ghica, Radu Ionescu).

Aproape toți scriitorii traversează același tip de experiență, pe care li-l propun evenimentele de după 1848, cu alte cuvinte — perioada antirevoluționară de pînă la 1855, urmată de aceea, oarecum liberală, de pînă la Unire. Se accentuează în aceste împrejurări unitatea culturală și literară a tuturor provinciilor românești, ceea ce-i dă scriitorului un sentiment de siguranță pe care nu-l avusese mai înainte. Faptul, vizibil cu deosebire după 1855, este relevat de apariția scriitorului-gazetar, de tipul lui C. A. Rosetti, Radu Ionescu ș.a., care îngăduie un control mai sigur al reacției față de cititor, legîndu-l pe scriitor mai strîns de gusturile și comenzile acestuia, dar totodată pregătindu-l pentru viitoarea desprindere.

Nici de o ruptură între generații nu se poate vorbi. Dimpotrivă, sub foarte numeroase aspecte, scriitorii care se ivesc acum preiau cele mai multe din obiectivele și ideile generației anterioare. Odobescu, Radu Ionescu, Crețeanu, Pelimon, Urechia, Rosetti continuă în mod conștient idealurile lui Alecsandri, Kogălniceanu, Heliade Rădulescu, Bolintineanu. Conflictele sînt minore, nesemnificative. În retorta deceniului se formează o spiritualitate unificatoare, cu mare forță de atracție, de nivelare, cum în nici o altă epocă nu s-a întîmplat și nici nu se va mai întîmpla.

Un rol deosebit în forjarea atmosferei l-a avut relația scriitor-cititor sau, așa cum am amintit mai sus, determinarea calității de scriitor prin mentalitatea de cititor. Raportul dintre cei doi poli este unidirecționat, dinspre cititor către scriitor.

Dar, înainte de toate, există un public în epocă ? Răspunsul ar fi negativ dacă ne-am lua, de pildă, după cele afirmate de numeroase ori de către librarul G. Ioanid, care era, după obiceiul din epocă, și editor. Ioanid susține că, pentru el, încurajarea tipăriturilor originale a „devenit



o patimă“ și deplînge totodată absența unui mai mare număr de cititori. Și poate că el era unul dintre cei mai îndreptățiți să aprecieze aproape de realitate gravitatea situației, întrucît investise bani, pe care nu-i putea recupera. Cu oarecare disperare, constată Ioanid existența unui cerc vicios : prețurile sînt mari, prohibitive, din cauza tirajelor reduse — consecință a numărului mic de cititori [67]. Cam tot în acești ani, G. Sion acuză și el dezinteresul față de literatură, chiar dispariția gustului pentru lectură, înlocuită de curiozitatea față de evenimentele politice : „o știre cît de neînsemnată din Marea Neagră sau Baltica prețuiește mai mult decît cea mai frumoasă scriere poetică ; un episod cît de comun din cîmpul războiului e mai gustat decît orice epopee, pastorală sau dramă literară“ [68].

Lectura romanelor este din nou în impas. La 1857, N. T. Orășanu susținea că publicul preferă versurile, nu romanele. Este drept că ironia lui Orășanu poate să bată în altă parte, anume în puritanismul traducerilor, selectate cu grijă, să nu lezeze morala monahală, pe care — se pare — căuta să o impună biserica, obligată la aceasta nu atît de propriile-i principii, cît de flexibilitatea fanariotă pe care o adoptase încă din timpul revoluției. Deci, ricanează Orășanu, prin gura lui „chir Drăgan“, nimeni nu citește „la romanțe și istorii“, „parcă n-ar fi tipărite / La sfînta mitropolie“ [69]. Cu prea cunoscuta-i perseverență, Orășanu, fie pentru că aceasta era realitatea, fie pentru că așa vedea el lucrurile, continuă să creadă în inapetența publicului față de romane — față de literatură în genere —, datorită „ignorenții autorilor“ sau provenită „din lipsa gustului de citire“ [70].

În parte, avem motive serioase să-i dăm dreptate : romanele — orice carte de literatură — erau prea scumpe. Din 1852, asupra tuturor tipăriturilor se instituie o „taxie a porturilor“, care le sporește prețul, și așa destul de ridicat. A cumpăra o carte înseamnă a jertfi o sumă importantă, lucru pe care nu mulți și-l puteau permite. Doritori s-ar fi găsit, și încă numeroși. Situația era generală în toate provinciile locuite de români. Un corespondent de pe valea Arieșului, discutînd „care și cît este publicul nostru cititor“, afirma că doritorii de a citi sînt „foarte să-

raci", trăind „de azi pe mîine" și abia cînd episcopii i-au sfătuit „cu jumătate poruncă", au cumpărat cîte ceva [71].

Mai mult încă, a cumpăra o carte însemna adesea un act cu semnificație politică, deoarece nu o singură dată s-a întîmplat — mai ales pînă prin 1855 — ca un volum să fie interzis de cenzură chiar după ce a ieșit din tipografie. Puțini erau cei dispuși să se repeadă la noutăți ; însă alții o făceau fără a ezita, căci, „cine știe ce se poate întîmpla" [72].

Drama cititorului — implicit și a scriitorului — este cauzată de accesul lărgit la lectură a unui număr mult mai mare de indivizi decît în deceniul anterior. Se petrece un proces de relativă liberalizare, cu urmări favorabile asupra păturilor de lectori potențiali, al căror interes pentru lumea imaginii artistice și a simbolicii pe care aceasta o întemeiază este trezit, provocat, în primul rînd, de vehicularea unei ideologii convenabile. Dacă întîlnim în listele de prenumeranți cîte un „vel logofăt" ori un „vel vornic" ori un „vel spătar", atunci acesta aproape sigur nu citește, ci face un act de mecenat, absolut obișnuit. Însă deceniul scriitoricesc se întemeiază pe cu totul alte categorii : „o parte sănătoasă a clerului, toți literații și literatorii noștri întru înțelesul cunoscut, mulți profesori, dregători publici (cărora nu le mai este rușine a ținea carte ori jurnal pe masa lor), negutetori (cîți nu sînt cu totul închinați Mamonei), proprietari carii nu se rușinează că pe părinții lor i-au fost chiemînd Ion, Nicolae, Gheorghe, Floare, Vărvară, iar nu Ianoș, Micloș, Ghiuri ș.c.l." [73] Același este acum publicul și din cele două Principate, adică, precum se impacientează Odobescu, „du monde de mahala et de la canaille" [74]. Alții, mai puțin scorțoși, nu se lamentează de invazie, decît spre a lăsa un document de epocă, foarte grăitor pentru a demonstra extinderea lecturii. Este cazul lui I. Dumitrescu Movileanu : „Din fatalitate, să află la noi niște amatori de lectură prea ciudați, carei daca cumpără cîte o carte, apoi să te mai ții, că o dă la toată mahalaoa s-o citească ! Mi s-au întîmplat de am fost chiar eu față la o întîmplare unde era vorba de o carte nouă, care ieșise atunci de sub tipar, și uite, parcă-mi țiuie urechile și acum, cînd îi auzeam sfădindu-se pe dînsa. Unul zicea : să mi-o dai și mie ; altul : dă-mi-o și mie ; celălalt : ba și mie ! și mie ! și mie !... Bietu creștin le spunea că acum n-o are

la dînsul, fiindcă este dată la un prieten în mh. Popa Nan (în vreme ce dînsul ședea în Batiștei) și că a mai dat-o pînă acuma la vro douăzeci de inși“ [75].

Odobescu însuși era deplin încredințat că „viitorul artelor în România“ presupune o democratizare, o adaptare reciprocă, accesul „tuturor“ la artă [76]. Cititorul de romane este prins și el în această descătușare a gustului pentru citit, iar cei interesați se străduiesc să-l ajute. În 1857, Rosetti deschide un cabinet de lectură unde, între altele, așază în rafturi peste o mie de romane. Se dau sfaturi cum să se procedeze, cum să decurgă actul lecturii : pe îndelete, meditîndu-se asupra paginilor parcurse [77], cu însemnarea fragmentelor care au plăcut [78]. În sfîrșit, cititorul este atras către roman și prin aspectul exterior al cărții : tiparul, modernizat, net deosebit de ceea ce se făcuse în deceniul anterior, este chiar elegant pe alocuri.

Se cuvine să încheiem acest periplu socio-literar cu observația că cititorul deceniului nu este numai unul de roman, ci, în mod firesc, și de poezie și de jurnale, este și spectator de teatru și participă la întruniri politice. În materie de literatură, preferințele lui se îndreaptă către lirismul accentuat, epica spectaculoasă și teatrul melodramatic. Toate se vor conjuga în a-l îndrepta și către agrearea romanului și toate îi vor determina pe cei dintîi romancieri români să-și structureze corespunzător creația, pentru că erau nu numai scriitori, dar totodată și cititori impliciți și deci condiționați de ansamblul pe care îl construiseră ei și epoca.

În capitolele următoare vom analiza modalitățile care au concurat la alcătuirea primelor noastre romane, originale în cîteva privințe și în special în impunerea unui model narativ care va face carieră. În ceea ce privește însă procedeele epice, ele nu sînt nici noi și nici originale, ci întîlnite în tot romanul european din prima jumătate a secolului, cu deosebire în cel francez. Prezența lor denotă nu imitare servilă, ci exercițiu pregătitor, încercarea ustensilelor — etapă de început, fără de care generațiile viitoare nu ar fi avut nici un spor. Că ele au fost subsumate unei idei centrale este iarăși un fapt pe care vom încerca să-l demonstrăm, numind această idee-forță — „bonus pastor“, pentru a-i marca specificul. Intenționăm să-l convingem pe cititor că anii 1850—1860

au generat un ansamblu narativ oarecum unitar, rotund, aproximativ bine închegat, în orice caz — ușor de urmărit și de descris. Cu atît mai ușor, cu cît este vorba, în cele mai multe cazuri, de lucruri obișnuite, adesea — de altele nerafinate, uneori de altele — de-a dreptul stîngace.

În nici un caz nu ne aflăm în fața unor naivi, părere la care trebuie să se renunțe din lipsă de acoperire argumentativă. Scriitorul epocii simte că are o „datorie de romanțier“, cum se exprima, la 1853, Pelimon, în romanul *Hoții și hagiul* [79], aceasta implicînd și aspectul etic, și pe acela narativ. În orice caz, al doilea prevalează, întrucît romanele apărute în acest deceniu sînt în mod vizibil și o încercare de a desfide fragmentarismul și relativa anarhie a ansamblului. Într-o perioadă atît de nesigură, de labilă, de plină de neprevăzut, romanul impune o rigoare artistică, o anume încorsetare și obligația de a urma un tipar. El are o tehnică deosebită de a poeziei, mai apropiată de a teatrului, căci acordă, în cuprinsul actului creator, un loc minim hazardului. În anumite limite ale unui fond lexical, orice combinație este admisibilă în poezia epocii. Dar discursul romanesc cere o construcție, o îmbinare după reguli care (în aparență, totuși) sînt mai rigide. Cultivarea romanului presupune acum o tendință de disciplinare artistică prin restrîngerea intervenției întîmplării, a ocazionalului. Prin roman, scriitorul acestui nestatornic deceniu încerca să-și creeze un suport statornic. Poate așa s-ar explica numărul relativ mare de scrieri epice care apar acum, mai numeroase decît în deceniul următor, deși acesta este marcat de *Ciocoii vechi și noi* al lui Filimon, cu alte cuvinte — reprezintă o diferență calitativă. Deceniu de avînt romanesc, epoca 1850—1860 este urmată de oarecare stagnare, datorată probabil reflectării asupra rezultatelor.

Nu trebuie să înțelegem din cele de mai sus că romanul ar fi apărut cumva de la sine și numai ca urmare a unor necesități compensatorii. Intervine și o anume cerință de epic, încă embrionară. Dacă sîntem de părere că epicul este alcătuit în bună măsură din narațiune, atunci putem concede că epoca preferă acest aspect, deși poate mai puțin decît pe cel liric. Căci și epicul existent apare învăluit într-un halou liric, este deturnat de la destinația lui. Epicul pur nu va deveni o necesitate decît

mult mai tîrziu, cu toate că un început de independență a lui prinde contur la Pantazi Ghica și la Radu Ionescu.

Acum, elemente epice apar în numeroase specii literare sau para-literare, cu deosebire în jurnalul de călătorie. Cu totul elocvenți sînt Al. Pelimon, în *Impresiuni de călătorie în România* (1859) și N. Filimon, în *Escursiuni în Germania meridională* (1858). Ambii inserează cîte un moment epic, mai concentrat (în cazul binecunoscut al lui *Friederich Staaps),* sau mai dispersat (în cazul povestirii lui Niță, la Pelimon). În mod asemănător se petrec lucrurile și în însemnările de voiaj ale lui Gr. Bosueceanu [80], cu deosebire că la el desprinderea epicului este mai greoaie, între povestitor și personaj nepercepîndu-se nici o nuanțare. Chiar și un necunoscut M. Harret procedează la includerea unei povestiri autonome în memorialul său [81]. Probabil era o modă, însă divulgînd apetitul pentru epic, de care aminteam. Același este cazul jurnalelor intime, precum al lui Hasdeu, ținut între 1852—1856 și scris cu destinația precisă a formării penei în domeniul epicului: „M-am întors și care nu-mi fu mirarea mea cînd, într-o grupă de ofițeri ulani, am recunoscut pe Mihnevici. «Dar», va zice acela căruia i se va întîmpla să citească însemnările mele «ce fel de personagiu e și acesta? Mihnevici sau cum dracu-i zice? Dar noi nu-l cunoaștem!» Cu atît mai rău pentru dvs!"[82]. Lesne se distinge aranjamentul specific naratorial, turnura de povestire pe care o dobîndește pagina de jurnal intim.

Așa-numita literatură epistolară, foarte bogată în epocă, include deseori fragmente de felul celor de mai sus.

Cu alte cuvinte, aproape toată literatura marginală este impregnată de epic și pregătește instalarea romanului, prin crearea și întreținerea unui climat specific. Ea deține un rol incontestabil în definitivarea unei strategii a literarității, în general, a unei strategii a narativului, în particular. Un narativ înțeles, aici, nediferențiat, mai mult ca un stimul al orientării. Un stimul cu atît mai accentuat, cu cît nu se observă nici o ruptură stilistică între jurnale de călătorie, memorii, corespondență, pe de o parte, și povestire, pe de alta. Extinzînd aprecierile, se poate spune că romanul nostru de început este și un rezultat al plăcerii de a scrie, de a descrie, generală în deceniu. Se produce o democratizare a comunicării —

argument și al celor care, precum Alecu Russo, îi combat pe latiniști. De aici — o anume anarhie în lirism ; acesta se descătușează brusc și determină o eliberare a imaginii nu totdeauna controlată, pusă în serviciul unor contexte dintre cele mai felurite, precum la Dăscălescu ori la N. T. Orășanu, iar în Ardeal, la junii începători combătuți cu fermitate de cîțiva oameni cu bun-simț. Se repetă oarecum situația din urmă cu zece ani, cînd importantă îi apărea lui Heliade nu atît calitatea, ci cantitatea. Cuvîntul de ordine pare a fi acela al medicului arădan Atanasie Șandor, din 1851 : „cărți și iară cărți române românilor !“.[83]

Nu ar fi prea depărtată de adevăr afirmația că romanul este, în deceniul al șaselea, creația unei atmosfere și mai puțin a unui autor specializat. El plutea în epocă sub diferite forme fragmentare. Nu întîmplător discuțiile literare care se întîlnesc în romane, precum în *Manoil* al lui Bolintineanu, sau în *Omul Muntelui,* al Doamnei L., sau într-*Un boem român*, al lui Pantazi Ghica, au în vedere alte genuri și specii sau viața artistică în general. Așadar, aproape nici un semn că romanul meditează asupra propriei formări, nici un indiciu al existenței unei conștiințe romanești.

Era firesc, atîta timp cît primele noastre romane sînt rodul cooperării cîtorva genuri diferite. Lirica, dramaturgia și retorica își dau mîna pentru a fortifica firavele posibilități epice ale cîte unei povestiri. În nici un caz, romanul de acum nu poate fi înțeles, în specificul lui, fără lectura paralelă a poeziilor, dramelor (și melodramelor), a jurnalisticii și a retoricii. El se definește numai prin raportarea la celelalte tipuri de texte contemporane, deoarece depinde de contextul vremii în mai mare măsură decît se va întîmpla în epocile următoare, cînd discursul romanesc va dobîndi particularități specifice. Între 1850—1860, el încă este un colaj de melodramă, de poem epic și de oratorie politică, alcătuit, s-ar zice, din tipuri de discurs pre-romanești. Proporțiile ingredientelor sînt diferite, după înclinațiile, lecturile ori gustul și priceperea autorului. Ion Dumitrescu Movileanu era actor și scria vodeviluri, drame istorice ș.a.m.d. În consecință, *Radu Buzescu* este un exemplu (greu de suportat la lectură) al unui text dramatic silit să intre în canoanele

„romanțului". Bolintineanu era în primul rînd poet. În consecință, *Manoil* se structurează liric, după regulile duioasei confesiuni.

Dar, pentru că l-am invocat pe Dumitrescu Movileanu, ar fi nimerit să aducem în discuție un fapt nu lipsit de semnificație, pe care *Buzescu* îl ilustrează prea abundent. Este vorba despre libertatea, neîngrădită aproape, pe care și-o îngăduie prozatorul epocii (libertate ale cărei consecințe Dumitrescu Movileanu le duce la extrem) în a se juca, asemenea unui copil, cu procedee presupus romanești. Se produce o confuzie a naratorului, o stîngăcie elementară în a se privi pe sine și în a-și aprecia posibilitățile. Probabil că, pe lîngă cealaltă fațetă, a disciplinării, romanului i se atribuiau și îngăduințe de tot felul, una dintre ele fiind arbitrarul legăturilor și arbitrarul timpului. Mai ales în ce privește ultimul aspect se exagerează, trecîndu-se dincolo de marginile permise de orice ficțiune artistică (al cărei timp este oricum elastic). Desigur, nu numai decît pe seama ignoranței începuturilor putem așeza joaca, prea liberă, „de-a romanul" a unor autori ai vremii. Este vorba și de caracterul explorator pe care îl are epicul anilor 1850—1860 : pentru prima oară, cititorul și scriitorul sînt puși în fața unui fapt nou, a unui alt fel de literatură. Obișnuiți doar cu povestirea, ei încearcă să se acomodeze altor cerințe decît acelea ale prozei scurte. Este acesta, între altele, și unul din motivele pentru care am luat în discuție, spre o argumentare mai convingătoare a lucrării noastre, și povestirile și nuvelele deceniului 1850—1860, convinși fiind nu numai de faptul că deosebirile făcute, de unii teoreticieni, între povestire, nuvelă și roman, sînt precare, dar și de neputința, în epocă, de a vorbi despre vreun roman deplin constituit. Și poate n-am risca prea mult, dacă am afirma că termenul — extrem de utilizat — de „romanț" definește nu neapărat un „roman", ci un „roman în constituire", mai curînd o povestire (sau o nuvelă) amplă, așa cum e cazul cu *Mihnea-vodă cel Rău* sau cu *Doamna Chiajna.*[84] Procedînd astfel, adică prudent, scriitorul epocii dovedea că era conștient de dificultatea noului tip de comunicare literară în care se angaja, străduindu-se să se deprindă cu folosirea noilor „semne", pe care, de altfel, le vom analiza în cele ce urmează, pentru a încerca să descifrăm cum au „învățat" să-și alcătuiască

scrierile cei dintîi romancieri ai noștri. Limpede este de la început faptul că avem a face cu scriitori, și nu cu poeți, dramaturgi, romancieri. Mai precis, cu „autori“, termen foarte agreat acum. Pentru ei, limitele genurilor nu sînt prea limpezi, semnele diferitelor tipuri de discurs nu sînt încă prea clare, hotarele nu sînt prea stricte. Existența discursurilor retoric, liric, dramatic și epic dă de gîndit totuși, îi face pe „autori“ să ia în considerare și posibilitatea unui nou tip, a unei noi specii. Nu înseamnă că romanul nostru apare din reflecția asupra discursurilor deja existente, ci numai că această reflexivitate constituie o înlesnire în apariția romanului. Nu scriitorul român inventează romanul, care îi era cunoscut pe alte căi. Însă influența romanelor străine asupra genezei romanului nostru nu trebuie exagerată [85]. *A citi* nu înseamnă însă și *a scrie*. Problema influenței este una secundară, principală fiind aceea a autoformării [86]. Apariția noului tip de discurs epic la noi nu ar fi fost posibilă fără prezența prealabilă a celorlalte discursuri literare, care intră vizibil, prea vizibil poate, în constituția lui. Se poate vorbi cu acest prilej de o circulație unilaterală, *spre* roman, a altor tipuri, romanul neavînd timpul și nici puterea de a le infuența el însuși. Romanul nostru de început ni se înfățișează deci ca un punct de întîlnire a unor diferite moduri de discurs, asamblate relativ unitar și coerent. „Punct de întîlnire“ nu vrea să zică și loc valoric central, nici un fel de supra-text, ci, simplu, unul din punctele de întîlnire textuale ale vremii, deși, trebuie să o recunoaștem, cel mai reprezentativ.

În acest sens, abia, vorbim despre romanul românesc de acum ca despre un rezultat al creșterii acțiunii de comunicare. Nu este o ciudățenie că introducerea telegrafului, apariția ziarelor, intensificarea schimbului epistolar ș.c.l. sînt factori meniți să faciliteze crearea unei alte atmosfere. Evident, determinarea nu este mecanică. Romancierul are mereu în față un martor, un cititor, un asculător, presupus prieten ori adversar. El nu se simte bine dacă nu conversează, dacă nu-și expune ideile într-un chip oarecare. Caracterul de dialog al romanelor noastre de pionierat este mai presus de îndoială. Ele au o structură corespunzătoare, de exemplu, la Alecu Cantacuzino, prezența unui narator prim (autorul) și a unuia secund (Criță). Cel dintîi ne apare ca un povestitor oca-

zional, întîmplător. E o formă obișnuită însă predominantă la noi ea demonstrează nevoia imperioasă de descătușare a personalității, de comunicare cu orice preț a unei experiențe. Caracterul ocazional îl divulgă pe acela obligatoriu.

De asemenea, nu este lipsit de importanță că majoritatea romancierilor vremii sînt și comentatori de literatură, începînd cu Mihail Kogălniceanu, încheind cu Radu Ionescu și Pantazi Ghica. Ei se comportă ca atare, fiind critici literari și totodată romancieri. Prin îmbinarea tipurilor de discurs amintite, prin repetarea procedeelor și, mai ales, prin explicitarea lor neobosită, pare a fi vorba cu precădere de critici care fac literatură. Sub acest raport, romanele de acum rămîn un indiciu al continuității fenomenului critic, întrerupt, prin stagnarea vieții sociale după 1848. Caracterul larg dialogic al romanelor este o dovadă că receptarea literaturii nu a cunoscut o pauză și că romanul este el însuși fructul acestei receptări.

Alegînd elemente ale poemului epic, ale melodramei, vodevilului și ale retoricii, romancierul vremii face proba lipsei lui de complicare, el selectînd, pentru a-și închega scrierea, codurile cele mai lesnicioase și mai la îndemînă, gata constituite, cu tradiție, cu experiență și audiență. Conștiința acestei aglutinări exista în epocă, mai ales către sfîrșitul ei, cînd Radu Ionescu, spre exemplu, afirmă : „poezia epică și lirică sînt absorbite astăzi de romanț și dramă“. Scriitorul reușește astfel să creeze un cod relativ nou din acest amalgam, chiar să-i confere o deschidere, dată de repetiția de procedee asemănătoare — monotone, în fond — ceea ce indică și o sărăcie inevitabilă oricărui început, dar îngăduie totodată gruparea lor sub un anume semn și o anume orientare. Existența unui model unic poate fi astfel mai ușor probată.

Trebuie să spunem că acest model romanesc („bonus pastor“) reprezintă o *valoare*, o valoare estetică, în primul rînd, a cărei apariție semnifică învingerea unei temeri. „Bonus pastor“ este rezultatul unei conjuncturi de factori eterogeni, între care nu în ultimul rînd se află teama de absența valorilor, pe care a generat-o reacțiunea de după 1848. Dacă ar fi să-l parafrazăm pe R. Bastide [87], am spunse că modelul romanesc al epocii este rezultatul unei voințe de creație mai mule decît al unei voințe de

expresie. Am putea considera că este vorba aproape de un ritual al autorului de romane (totodată și al cititorului), prin care se caută delimitarea, sau autodelimitarea, grupului social în care intră autorul și cititorul. Lucrul este limpede din punct de vedere ideologic și politic. Din punct de vedere artistic, rămîne să încercăm demonstrarea, într-unul din capitolele viitoare, a eforturilor de autodefinire și autoimpunere ale romancierului.

Evenimentele care se includ în roman sînt declanșate mai totdeauna în mod vizibil de romancier, adesea obiect și subiect al narațiunii sale. Implicarea propriei individualități este totală și, lăsînd la o parte ceea ce se cuvine „romanului popular" francez, este de subliniat că închegarea unui șir de întîmplări în jurul naratorului reprezintă urmarea condițiilor la care este supus romancierul, adică un ins așezat brusc în mijlocul unor evenimente care se succed cu uimitoare repeziciune, în concordanță sau, cel mai adesea, în contradicție cu aspirațiile sale. Nu este vorba de „accidente", deoarece acum individul le provoacă (mai mult sau mai puțin conștient), se așteaptă la ele. Ceva trebuie să se întîmple mereu în acest prea aglomerat deceniu, ceva previzibil ori nu. Ar fi și inutil și obositor să repetăm o istorie pe care specialiștii epocii au reconstituit-o cu minuție [88] și căreia nenumăratele volume de documente îi confirmă agitatul profil.

În consecință, individul va fi constrîns să descopere mult mai mult decît în deceniile anterioare logica evenimentelor, rațiunea lor adîncă. Așa se explică de ce este posibilă construirea mai convenabilă a unui model caracteristic acestei epoci decît pentru cele ce urmează, în care curiozitatea individuală nu mai are motivație colectivă, se dispersează, devenind caleidoscopică și greu de adus la un numitor comun. Evenimentul fiind o ruptură în continuitatea temporală (a unuia singur sau a unui grup), preferința pentru romanul istoric se explică și prin tentativa de a stăpîni și cunoaște logica succesiunii. Sub acest raport, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* de Bălcescu [89] este conceput ca o suită strictă de întîmplări, cărora li se acordă o atenție aparte, cu totul altfel decît o făceau cronicarii. O cale diferită, foarte rar bătută, este a prospecțiunii evenimențiale și nu cunoaștem decît un singur exemplu pe care ni-l oferă epoca, anume

povestirea stiinţifico-fantastică a lui G. R. Melidon intitulată *Un vis curioz* [90].

Preocupat de timp, romancierul va crea naraţiuni închise, rotunde, exemplele fiind foarte la îndemînă. Către sfîrşitul deceniului, cînd obsesia timpului tinde să se şteargă, Pantazi Ghica scrie *Un boem român,* roman deschis, care bagatelizează evenimentul, îl ia în răspăr. Faptele nu mai au aici „denuement", pentru că naratorul nu mai este preocupat de el.

Revenind însă la modelul epic pe care îl analizăm, să precizăm că „bonus pastor" şi simbolistica aferentă îi dă naratorului un motiv de siguranţă în plus ; o siguranţă spirituală dublată şi de una artistică. Nu este un paradox faptul că primul şi cel mai durabil model al romanului românesc este rezultatul unui nedezminţit conservatorism etnic, evidenţiat de emblema centrală, aceea a „bunului păstor" sau, în sens cuprinzător, a ţăranului. Am afirmat, ceva mai înainte, că deceniul 1850—1860 reprezintă, aici, o continuare a preocupărilor revoluţiei, extinse de la politic şi economic la ideologic şi literar. Semnificativă este cunoscuta polemică, din *Tribuna română* (1859), dintre C. Negruzzi şi Gr. Cuza pe tema nu a pămîntului, ca la 1848, ci a modului rustic de a reacţiona în lume. Adeziunea la acesta este puternică în postpaşoptism. Imediat după înfrîngerea revoluţiei, sub teroare, la Craiova este arestat profesorul Grigore Mihăescu pentru că, mergînd să cumpere lemne, s-a îmbrăţişat cu ţăranii din piaţă. [91] Acum prinde a se extinde părerea că „regenerarea politică, militară şi socială va fi lucrarea ţăranilor" [92], deoarece aceştia constituie cea mai sănătoasă clasă socială românească [93]. La ea sînt raportate alte clase, precum „neguţitorimea", care ţine „obiceiurile părinteşti", „joacă horele, ascultă doinele cu mulţemire, citeşte în sînul familiei pe Anton Pann" [94]. Ţăranul devine aşadar un punct de referinţă pentru controlarea spiritualităţii, atitudinea aceasta descinzînd din aceea a paşoptismului, care, aşa cum s-a remarcat cu justeţe, crease deja „un concept mitic al ţăranului" [95]. Prelungirea este vizibilă, spre exemplu, în *Omul Muntelui,* unde Hora, personajul principal, posedă toate atributele descinderii din legendă. [96]

În contextul social al epocii 1850—1860, resuscitarea simbolisticii rustice are şi semnificaţia unui mijloc de

apărare prin refugiere într-o altă lume, într-un alt univers decît acela cotidian, devastat și dezolant [97]. Regresiunea care se produce prezintă printre simbolurile cele mai frecvente : casa, labirintul, peștera, unite cu angoasa unei morți neviolente, toate vizibile în primul rînd în lirică. Paradisiacul, generat în literatura noastră de acest deceniu, are drept cauză un început de descoperire a alterității, declanșată de irumperea individualității. Intră apoi în discuție încă o debilă conștiință a identității eului, favorizată de dificultățile desprinderii de vechile canoane feudale și religioase ; predomină, cum prea ușor se constată, mai mult eul-grup, dovezile în acest sens fiind nenumărate. Scriitorul epocii se simte și se declară un conservator al memoriei colective și se sprijină pe „tradiție", punînd în circulație rigidități comportamentale rustice, prin care prevestește sămănătorismul și poporanismul. Tot acum se nasc și „zeii" pe care pașoptismul nu mai avusese vreme decît să-i anunțe. Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, chiar „Dumnezeul părinților noștri" (de care vor face haz nu peste mult timp junimiștii), ostașii-țărani (care vor cunoaște o îndelungată carieră epică și teatrală) apar în această epocă. Prin mitizarea imagisticii scriitorii sînt — și se simt — într-o concomitență cu lumea primordială, cea „creată dintîi", sînt egali cu ea, avînd conștiința unei limpezimi a avîntului esențial. De aceea îi va pizmui Eminescu.

Tocmai pentru că trăiesc într-o istorie adevărată, reală, la a cărei creare contribuie din plin, scriitorii trăiesc și în plină mitologie. O mitologie subiacentă, intensă, gata să izbucnească în istoria obiectivă. Mit și realitate se întretaie atît de frecvent, încît se poate afirma că viețuiesc simbiotic. Adesea, epoca nu mai discerne între adevăr și legendă și, de fapt, nici nu-i pasă de asemenea scrupule, care, pentru ea, nu intră în discuție. „Păstorul" devine astfel imaginea vie și mai ales simbolică a ceea ce ar dori să fie prozatorul acestei epoci în urma renașterii spirituale, în cuprinsul căreia paradisul „de odinioară" e conceput la nivel rural, cu deosebire familiar-rural.

Hermetismul latinizant al unor poeți de acum (ilustrativ fiind Cipariu) poate fi considerat și ca o înclinație față de ceea ce Mircea Eliade numea „revelație primor-

dială“ [98], obținută printr-un raționalism lingvistic totalizant. Se divulgă astfel aspirația către starea fericită a cunoașterii absolute, concomitentă cu invocarea vieții sătești. Romanitatea și dacismul fac casă bună, întru atingerea aceluiași scop — al „vîrstei de aur“. Ca urmare, „bonus pastor“ se confundă cînd cu latinul, cînd cu dacul. De subliniat că dacismul este încă palid, deoarece epoca avea nevoie de un tip de cuceritor, în primul rînd. Așadar, Hora va descinde direct din romani, dar va adopta obiceiuri presupus dacice (în realitate, masonice).

„Vîrsta de aur“ era un ideal, deci intangibilă. În compensație, individul trece prin aventuri exotice (ori și le imaginează), face călătorii, este revoluționar sau anarhist. Sau luptă pentru unirea tuturor românilor într-un singur stat. Pe lîngă aspectele sociale și etnice, Unirea din 1859 are și o adîncă semnificație pentru psihologia colectivității. Înfrățirea sub un principe autohton era o emblemă a desăvîrșirii „vîrstei de aur“. Ideal care tălmăcește și dorința profundă de refacere a grupului originar, imaginat paradisiac sub semnul „bunului păstor“. Faptul este mai mult decît evident în romanul lui Pelimon *Bucur* [99], în care conotațiile sătești predomină, neinvadate încă de literatura medievalismului occidental. Lirica se referă deseori la „Făt-Frumos“ care va domni peste românii uniți (de exemplu, la Baronzi, în *Danubianele*). Dar „Făt-Frumosul“ de acum este lipsit, în mod semnificativ, de una din funcțiile tatălui mitic, anume dorința de a supune. Noul grup caută în domnitorul unic numai o rațiune de identificare, nu și una punitivă. Pe acest extrem de prielnic teren, imaginea sacrificiului fondator se înfiripă de îndată și Alecsandri nu întîrzie să pună în circulație, la 1850, *Miorița*, iar peste doi ani, *Meșterul Manole*, acesta reluat și în 1855. Deceniul simte obligația de a-și căuta consanguini, pe cît se poate alegîndu-i din sfera rusticității. Totodată, convenabili ca putere de simbolizare a propriilor tensiuni profunde. Iar păstorul *Mioriței* scotea la iveală „teroarea istoriei“ unui întreg popor, [100] teroare pe care deceniul a acuzat-o deseori.

Întoarcerea către folclor își are și aici o justificare. Dorința de identificare cu lumea etniei originare, paradisiace, este atît de puternică, încît, la 1850, în plină ocupație străină, Goleștencele poartă ostentativ costume

populare, apare dansul cult „romana“, Caudella compune fantezia *Românească*. Fabulele scrise acum renunță la personajele tradiționale ale speciei și introduc un bestiariu considerat mai propriu (arici, bondar, uliu, țînțar, presură, potîrniche).

Însă nu doar elementele strict rurale intră în alcătuirea modelului „bunului păstor“, ci și acelea mai îndepărtate, dar antrenate într-o tensiune identică ori asemănătoare. Astfel, dacă imaginea „barca pe valuri“ este un simbol al dispersării (ca element constitutiv al modelului), aceeași funcție o are și „vaporul pe valuri“, de exemplu la Heliade. Elemente ale civilizației moderne, contemporane, pătrund în imagistica individualismului și Heliade, cel puțin, nu ezită să le asambleze pentru a construi un simbol. Plecarea din Lyon a vaporului „Rhamses“ este însoțită de informații precum : fumul de cărbune, forța aburului, căldările duduitoare ale mașinilor etc., concentrarea respectivă sugerînd prin personificare o forță care se luptă cu „Leviatanul“. Dar în contetxul mașinist se introduce imediat o notă pastorală particularizatoare („la chevelure onduleuse du postillon d'Argis“ [101]), izbucnind de la un nivel mult prea adînc pentru a putea fi împiedicată. Punctul de raportare rămîne în consecință cel rural, chiar pastoral. Impresia devine certitudine cînd constatăm că ne aflăm în fața unui procedeu, căci textul de mai sus continuă cu o comparație între valurile oceanului și unduirile cîmpiei natale. Trimiterea la rusticitate devine obligatorie în orice scriere care aspiră la un statut cît de cît literar.

Deceniul 1850—1860 crează astfel cel dintîi cod imagistic foarte puternic în literatura noastră, nu numai pentru proză, dar și pentru lirică și dramaturgie, particularitățile celor două din urmă trebuind a fi încă analizate. Ne-au interesat doar acelea ale prozei narative. La un nivel general, însă, există o anume unitate a imaginii în toate cele trei genuri, ca un numitor comun. Scriitorul nu se poate sustrage atmosferei de care este impregnată epoca, dimpotrivă, îi este supus cu totul, deoarece el însuși o dorește. Cu un cuvînt, „bonus pastor“ este o amprentă a întregii epoci, nu numai o însușire a narațiunilor în proză. Am restrîns însă cuprinderea emblemei pentru că aici, în roman și în povestire, modelul analizat se impune mai pregnant și poate fi surprins în

ceea ce are el specific. De altfel, denumirea pe care am atribuit-o modelului narativ al acestui deceniu își are motivarea în caracterul ei calitativ. Modelul „bunului păstor“, dinamic, era în continuă formare și căutare a unei linii originale. Dinamica este dată în primul rînd de gradele diferite de combinare a elementelor componente venite din alte genuri. În al doilea rînd, pentru că reprezintă o investigare, avînd un caracter prospectiv. Și încă unul foarte precis, de vreme ce, ca paradigmă, oferă cheile — fie și numai bănuite — ale specificului național în literatură. Efect al pașoptismului, deși întîrziat, însă dintre cele mai durabile și mai de efect, menit să răspundă celor care acuzau epoca de a fi imitat străinătatea.

În același timp, deceniul narativ se încadrează organic evoluției noastre literare și etapelor anterioare prin specificitatea formulei alese, pe care, totuși, o duce la o altă valoare. S-a observat că pașoptiștii s-au format în tradiția melodramei și a pastoralei [102]. Ceea ce, desigur, nu înseamnă că deceniul romanesc 1850—1860 trebuie să fie și el neapărat pastoral. Între altele, și pentru că nici una din narațiunile în proză de acum nu are vre un „păstor“ ca figură centrală. În accepția noastră, „bonus pastor“ este un model nu de personaj, ci epic în primul rînd, fără a fi însă idilic, adică fără a avea și structura specifică romanelor idilice. Modelul încearcă a defini caracterele comune ale primelor noastre romane și povestiri, ivite într-o atmosferă artistică unitară și avînd însușiri asemănătoare. Spre deosebire de Germania, unde preferința romancierului merge către feudalism ori Evul Mediu, în Principatele dunărene alegerea se oprește asupra modului de viață rustic, fără a avea elemente pastorale, acestea fiind înlocuite cu un amalgam de romantism și — surprinzător — de realism, așa cum se întîmplă în *Hoții și hagiul* sau într-*Un boem român*. Cu tot caracterul lui compozit, modelul are un aspect suficient de unitar, asigurat de calitatea de pionierat în specie, de întemeierea pe o literatură extra-romanescă (poezia și dramaturgia) și de o para-literatură (retorica, memorialele de călătorie, epistolele) comune. Și numai tăria principiilor junimiste a făcut să pălească în posteritate capacitățile acestui deceniu, crunt combătut, însă în manifestările lui de suprafață.

În fapt, cînd junimiștii negau valoarea literaturii deceniului anterior, negau, implicit, și cîte ceva din literatura anilor 1830—1850. Căci „bonus pastor“ nu poate fi înțeles în afara scrierilor lui Costache Negruzzi și (întrucît ne referim la epică) în afara lui *Alexandru Lăpușneanul* [103].

Ca structură narativă, *Lăpușneanul* se deosebește de deceniul următor prin absența elementelor lirice și retorice, teatrale avînd foarte puține. Să însemne aceasta o degradare a epicului în postpașoptism ? Într-un fel, putem accepta supoziția (și nu numai decît pentru că nuvela lui Negruzzi are o valoare ce nu a fost atinsă nici măcar mai tîrziu), dacă avem în vedere puritatea modelului epic oferit urmașilor. Negruzzi nu a avut prozeliți pentru că apariția lor ar fi presupus o atmosferă și structuri sociale și individuale asemănătoare (vom discuta mai tîrziu relația Negruzzi — Odobescu). Or, în deceniul 1850—1860 nici vorbă nu putea fi de așa ceva. Oricum, anul 1840 și împrejurările lui asigurau o mai mare stabilitate, un mai mare sentiment de securitate individuală decît epoca postrevoluționară.

Nu este însă neapărat necesar să considerăm epica deceniului al șaselea drept o deteriorare a ceea ce propusese Negruzzi. Mai curînd, putem vorbi de o tentativă de completare. Poate pentru că epocii i se părea unilaterală rezolvarea ? Sau poate învechită ? Sau poate pur și simplu dorea să-și creeze un model propriu ? Sau îl neglija de-a dreptul pe cel anterior ?

Nu-l ignora, totuși ; în 1857, apar *Păcatele tinereților*. Tot atunci, *Mihnea Vodă* al lui Odobescu, în care Negruzzi e folosit ca punct de plecare clasic. Să-l fi trecut cu vederea ceilalți prozatori din cauza atitudinii sale rezervate din 1848 ? Posibil. Dar după 1855 lucrurile se limpezesc și aici, oarecum.

Înclinăm să credem că, în bună măsură, cerințe specifice deceniului al șaselea au determinat trecerea peste modelul lui Negruzzi și încercarea de constituire a unuia nou, al cărui nucleu să rămînă totuși *Lăpușneanu*, însă atît de transformat, că nu mai poate fi recunoscut decît cu dificultate. Noul model epic, al lui „bonus pastor“, conservă întoarcerea spre trecut, ca spațiu esențial, dar cu alt centru de greutate. Trecutul, la Negruzzi, este privit cu detașare, rece și cam posomorît. Nu e refugiu, poate



doar un adjuvant. În el, topografia scenei imaginate nu are mare însemnătate : „Vorbind așa, au ajuns aproape de Tecuci, unde poposiră la o dumbravă". Se poate compara această scurtă referire la „o dumbravă" cu ampla descriere a drumului Chiajnei către Craiova și Turnu Severin, de la Odobescu. Schema este asemănătoare, însă numai în liniile generale, deosebirile fiind copleșitoare. Apoi, la Negruzzi orice obiect are un singur determinant. Ai săi „armăsari turcești" vor ajunge să ocupe la Odobescu un paragraf întreg, incluzînd descrierea rădvanului, a felurilor de cai, a surugiilor, a codrilor, a poienei. Cuvîntul atrage un alt cuvînt, determinantul un alt determinant, într-o continuă amplificare. Modelul avansat de Negruzzi ține mult de cel cronicăresc, însă adus la zi, înclinînd către dispariția naratorului îndărătul textului („Închipuiască-și cineva, într-o sală"), ceea ce deceniul al șaselea nu mai îngăduie.

Am putea afirma că, în linii generale, modelul „bunului păstor" ține de la *Lăpușneanul* lui C. Negruzzi, la *Ciocoii* lui N. Filimon. De altfel, nuvela lui Negruzzi va fi deseori invocată în cele ce urmează, mai ales ca referință. Deosebirile sînt de substanță și schema narativă a deceniului 1850—1860 se întemeiază prea mult pe triada epic-liric-dramatic pentru a putea fi considerată în întregime doar o prelungire. Cît despre Filimon, romanescul său este prea constituit și prea eliberat de servituți față de poezie și teatru pentru a fi integrat aici.

Punctul de cotitură către noua fază îl reprezintă *Un boem român* al lui Pantazi Ghica [104], care intuiește exact trăsăturile modelului și caută să se definească prin reacție. Cu alte cuvinte, la 1860, „bonus pastor" era o schemă descoperită și încheiată, reculul începînd chiar din interiorul ei. Un recul debil, deoarece epicul este încă impur, alcătuit tot din componente lirice, dramatice, retorice, deși aranjate oarecum dintr-o altă perspectivă. Citadinismul cîștigă tot mai mult teren, iar boema este aspectul lui cel mai șocant. Însă Pantazi Ghica nu poate renunța definitiv la ceea ce asimilase după 1848, încît orașul este privit de sus, cu o anume mefiență. Prozatorul nu are nici curajul și nici dispoziția de a-i răscoli, precum Bujoreanu, „misterele". Boemul său este un „păstor" timid în fața aglomerărilor etajate și preferă retragerea strategică sub muntele protector.

De altfel, să precizăm, toată epica dintre 1850—1860 nu aduce nici un singur exemplu de model narativ curat — ca să zicem așa —, ci numai elemente aparținînd „bunului păstor“, a cărui schemă generală se întregește din date dispersate, însă reprezentative cînd sînt asamblate. Valoarea narațiunilor nu sporește, în acest chip, peste ceea ce se cunoaște, în linii generale. Sporește însă interesul care li se acordă, deoarece se dovedesc a fi de o omogenitate mai că reproșabilă. Nu este o unitate superficială, ci una care vine, mai întîi, din ceea ce H. Broch numea „rațiune socializantă“, adică dintr-un sistem normativ de relații interumane întemeiate, am adăuga, pe o atitudine quasi-comună față de relațiile individului cu lumea. În al doilea rînd, pe caracterul profund cultural al modului de a concepe epicul. Concepție dedusă, la rîndu-i, din credința că faptul literar este superior celui social. Esența celui dintîi, așa cum o concepe Heliade Rădulescu, este Cartea. Din acest motiv, schimbul textelor narative este intens, citarea și autocitarea sînt prezente peste tot, moto-urile, precum la N. Moreanu, copleșesc. Rezultă că norma generală a deceniului nu este verosimilizarea, dar simbolizarea, parabola. De aceea, evenimentele nu pot avea o desfășurare „firească“, iar personajele nu pot fi decît generalizări. De altfel, în epocă nu se întîlnesc prezențe prea subtile de ordin, să zicem, arhetipal. Totul este deschis și direct, fără ascunzișurile presupuse de o artă evoluată. Acesta este și un avantaj, întrucît simbolul se prezintă nud și poate fi ușor descoperit. Dar și un dezavantaj la fel de mare, căci, fiind mult prea declarativ, el poartă o încărcătură artistică nu tocmai semnificativă.

Romanul — se spune, de regulă, — este un gen proteic, polimorf. Opiniile se contrazic cînd este vorba de a-l defini mai cuprinzător, dar fiecare adaugă o notă caracteristică. De comun acord sînt ele, cu deosebire în ultimul timp, cînd se referă la faptul că discursul romanesc are un obeict al lui, particular, asupra căruia se concentrează. Pentru epoca de care ne ocupăm, acest obiect unic mi se pare a fi „bonus pastor“, în jurul căruia se țese o canava narativă specifică, cel dintîi model epic din literatura noastră, impulsul inițial, datorită căruia au fost posibile ulterior delimitările și continuările.

Anevoie putem vorbi acum de un discurs romanesc. Poate ar fi mai bine să se folosească termenul de discurs epic, dacă acesta nu ar introduce un echivoc păgubitor. Cu tot riscul, termenul este de preferat, căci acopere mai bine aria pe care o investigăm în cele ce urmează și care cuprinde un spectru larg de narațiuni în proză: schițe, nuvele, romane.

Așadar, discursul epic al deceniului se constituie din întretăierea cîtorva tipuri specifice, deoarece nu se poate vorbi de crearea unui nou tip *ex nihilo* și cu atît mai mult nici de imitarea unor modele străine. Noua specie se formează, la noi, din discursurile preexistente, pe care le combină într-un mod original, spre a răspunde așteptării unui cititor corespunzător. Ea își forjează substanța și din confruntarea cu cititorul obișnuit al altor feluri de discurs și, totodată, cu înseși aceste discursuri, pe care tinde să le asimileze. Epicul românesc modern, romanul nostru mai ales, are la bază cooperarea plină de substanță a unor specii foarte diferite între ele. Nu mai putem concepe o istorie a prozei noastre epice fără Odobescu și Alecu Cantacuzino, fără Radu Ionescu și Pantazi Ghica, fără Pelimon și Urechia. De fapt, se poate invoca mai puțin confruntarea. Caracterele discursurilor componente sînt mult prea limpezi în amestecul care poartă titlul de „romanț", încît am putea vorbi, mai la obiect, de coexistență, de paralelism între elementele mozaicului. Epicul, liricul, dramaticul, retoricul, amalgamate în roman, nu prea cunosc stările tensionale. Pregnanța fiecărui discurs lasă să se întrevadă o anume independență, știrbită rareori și neesențial, precum în cazul baladei epice. Care factor constituie atunci liantul acestei ciudate asociații numită romanul românesc din deceniul al șaselea al secolului al XIX-lea? Aș afirma că, în mod paradoxal, poate însăși absența tensiunii, însăși starea de paralelism. Cu alte cuvinte, experiența ingenuă, de început și vîrstă fragedă, a alăturării, pe scurt — curiozitatea obiectului. Aceasta susține noua înjghebare de cuvinte și structuri artistice, ea îi dă forța de a rezista.

O altă cauză ar fi saturația pe care o cunosc poezia, dramaturgia și retorica. Toate ajung la paroxism, aproape că nu mai este nimic de spus, în nici una din ele, pe calea pe care merg în acest deceniu. Toate ating o evidentă unidirecționare, monotonia și manierismul. Dramaturgia

se dezvoltă intens, prin drame, comedii, vodeviluri (originale, adaptări sau traduceri), extrem de numeroase, de la *Cîrlanii* lui Negruzzi, din 1849, pînă la operele italiene despre care scrie Filimon. De versuri este aproape inflație, începînd cu Mihai Porfiriu, continuînd cu Aricescu și „lepturiștii“ orădeni.

Se caută, prin urmare, o nouă cale artistică, o altă modalitate de a convorbi cu sine și cu publicul. Scriitorul este mult prea nerăbdător pentru a mai aprofunda și modifica speciile dezabuzate. De aceea, amalgamarea lor treptată, formîndu-se parcă de la sine, îl atrage mai mult, nu numai prin noutate, ci și prin capacitatea ei de a exprima ceva în plus, de a fi mai cuprinzătoare. Altfel spus, scriitorul vremii vede în noua combinație o posibilitate de exprimare a individualității sale în expansiune. Apare și posibilitatea de a se crea un nou statut, acela de narator, specific prozei epice. Cu toate acestea, amestecarea tipurilor de discurs amintite nu este ea însăși suficientă pentru a defini romanul, dar este absolut indispensabilă pentru constituirea lui. Poezia, teatrul, cuvîntarea politică sînt acum o literatură pre-romanescă. Era normal, cît timp toți autorii scriu atît proză, cît și lirică și dramă. Romanul fiind noutatea, el suportă necesar influențele literaturii preexistente, fie pentru că autorul le practică mai de mult, fie pentru că au un stagiu literar mai vechi la noi, deci un statut deja încetățenit. Cît despre cititori, acestora le place — după cum zic izvoarele — mai mult poezia, (melo)drama și discursul politic (ori articolul din ziar).

Din alt punct de vedere și întărindu-și caracterul livresc, modelul sufere de pe urma indiscutabilei autorități a altor texte. Nu ne referim numai la Odobescu și la obediența sa, din *Mihnea Vodă* și din *Chiajna* față de Negruzzi, ci și la ceilalți autori de proză. Unul este Nicolae Filimon, poate cel mai supus epicului de mister. În *Friederich Staaps*, *Mateo Cipriani* și *Ascanio* mai fiecare paragraf are aerul de „déja vu“, mai precis, de „déja lu“. O singură pagină a uneia dintre nuvele este suficientă să ne edifice asupra multitudinii de unități textuale, împreunate într-un torent de bun reproducător. Însăși schema narativă este elocventă. Spre exemplu : Mateo este fiul unei contese și al unui călugăr, dar el nu o știe, iar ambii părinți veghează asupra sa. Se îndrăgostește de

propria-i soră, care și ea il iubește, în necunoștința legăturilor reale de sînge. Mateo e deci un conte ignorat și care se ignoră. Luptă pentru libertate, este condamnat la moarte și moare, deși fusese grațiat. Mateo și contesa, Ascanio și Eleonora, Friederich și Eloiza sînt cupluri care multiplică același tipar foiletonistic și melodramatic care, la alți scriitori ai vremii, se prezintă redus ori minimalizat [105]. În afara marelui prestigiu al unor texte străine, la Filimon faptul s-ar explica și prin cauze de ordin sociologic, deși la un mod foarte general : proveniența scriitorului dintr-o pătură socială extrem de rigidă, aproape o castă, aspirația sa către alt cod de maniere fiind firească, în limitele propulsărilor rapide pe scara socială, caracteristice deceniului. Poate intra în discuție și un factor individual. Frecventele descrieri de prînzuri și feluri de bucate contrastează puternic cu moravurile „subțiri" ale personajelor. Între o modă textuală și un mod de trai propriu deosebirea este puternică și tensiunea va deveni finalmente rodnică, în *Ciocoii*, deși nici aici „poetica de bricolaj" [106] nu lipsește.

Dar romanul lui Filimon deschide o altă vîrstă. Cea de pînă aici era încheiată cu *Un boem român*, după ce fusese inaugurată cu *Vosia* lui Porfiriu, scrisă prin 1849—1850. Limitele pe care le-am fixat (1850—1860) nu sînt date decît de texte și nu de alte criterii, deși nu putem exclude înrîurirea unor numeroși factori sociali, dintre care se detașează în primul rînd reacția împotriva teroarei postpașoptiste.

ÎNTRE SCILLA ȘI CHARYBDA

Se spune că „la început a fost autorul". Iar deceniul al șaselea al secolului trecut numai de autori nu a dus lipsă. Aproape toți care trecuseră în vreun fel oarecare printr-un gimnaziu, ca să nu mai vorbim de cei care terminaseră o facultate — peste hotare, evident — se simțeau obligați să ia pana în mînă și, căzînd într-o transă inspiratoare, să aștearnă un vers, o povestire sau, de ce nu, un roman. Cel mai ușor sînt scrise însă piesele. Autorii dramatici apar, spornici, peste noapte. Au o mare dăruire civică, firava înzestrare în alfabetul literaturii consumîndu-se aproape exclusiv în această direcție, fertilă pentru întreținerea interesului față de arta cuvîntului și față de problemele grave ale momentului. „A scrie" devine acum sinonim cu „a scrie literatură" și confuzia este ca și totală, începînd cu epistolele. Spre deosebire de deceniile anterioare, schimbul de scrisori este impresionant și confirmă adînca pătrundere în conștiința emițătorului a valorii rîndului scris, a preocupării față de literatură. Preocupare despre care intuiește că îl consumă și pe destinatar. Implicarea, ivită dintr-o complicitate cu sigure surse politice, este caracteristică epocii. Unei epoci în care literatura rămăsese singura cale de exprimare liberă, însă mediată. Aici, în acest punct, se produce pactul dintre autor și cititor — cel puțin pînă prin 1855, — conspiratori întru crearea unei țesături indecise, în care perspectiva comună descifra și direcționa convenabil sensul imaginii.

Se înțelege de aici că raporturile dintre autor, narator și cititor sînt mult mai strînse decît în alte epoci, că între acești trei factori determinanți ai genezei și circulației operei există o legătură indestructiblă, că între ei

complicațiile sînt inexistente, totul fiind rectiliniu și fără subtilitățile ulterioare. Toți trei se unesc într-o singură individualitate, extrem de agitată, de explozivă și de activă. Artistul, implicit și romancierul, este „omul Poporului", după expresia lui Al. Lăzărescu-Laerțiu, folosită în piesa *Massimi pictorele* (1858). El se consideră „cetățean", vorbind și scriind „ca om ce se simte mîndru de simțimentul libertății sale, ca om ce intră în demnitatea sa" [1].

Este rezultatul unui proces început ceva mai devreme, prin 1840, declarat la 1848 și intrat apoi într-o fază de adîncire și totodată de răspîndire în pături lărgite. Încrederea pe care autorul o are în sine, dorința nestăvilită de a se exhiba în orice împrejurare își au rădăcinile în această explozie a individualității, produsă cu precădere după înfrîngerea revoluției. Orice autor ține să afirme că este „unicul", „singurul", că numai el deține „adevărul" [2]. Este semnificativă, pentru forța de pătrundere a insului în lume, invocarea singularității. Atît de departe se merge pe această linie, încît apar excesele, cel mai elocvent fiind al lui Heliade, lesne de încadrat în ramele raportului persecutat-persecutor și ale delirului caracteristic. Numai deceniul al șaselea îi putea îngădui lui Heliade să se creadă un „Moise" și să facă o lungă paralelă între sine și personajul biblic, paralelă ușor de intuit de acela care cunoaște viața scriitorului și descifrează aluziile. Heliadescul „Moise" este un om chinuit, închis într-o „izolare laborioasă" [3], mereu contrazicînd mitul și mai ales clișeul cultural, concentrîndu-se asupra lui însuși : un „Moise" foarte personal, în mare măsură un autist orgolios, fără candoare. Moise-Heliade este un simbol clar și viu al insului epocii, un ins modern, detașat de trecutul feudalo-fanariot. El este înconjurat de „telegraf", de „electricitate", de „forța aburului", într-un context care evidențiază aspectele cu totul noi ale personalității din deceniul al șaselea. Numai acesta putea genera o trufie gata oricînd să alunece în vituperare, dintr-o supraapreciere a granițelor libertății proprii. Trebuie să observăm însă că „Moise" nu este numai Heliade și nici „Faraonii" — inamicii săi. Există o dialectică vie și nu o dată contradictorie, pentru logica firească, între cei patru factori, adesea amestecați și dispuși în felurite combinații. Căci Heliade etalează aici

mai bine decît oricare altul fațetele individualismului epocii, atît pe aceea normală, cît și pe aceea a-normală. Alternanța și concomitența normalului și alienării — anunțate, la un nivel cu totul jos, de Pralea — devin o componentă esențială și firească, preludînd situațiile de mai tîrziu. În Heliade se zbuciumă extremele individualismului acestei epoci, la fel ca la Avram Iancu, Alexandru Papiu Ilarian ori Radu Ionescu. Iar atitudinea față de alienare este alta decît aceea, religioasă, anterioară. Insul anormal este o victimă și nu un posedat. De aceea, nebunia este frumoasă ; oricum — simpatică. Așa se întîmplă în *Aldo și Aminta,* al lui C. Boerescu. Așa se întîmplă la Pantazi Ghica, într-*O lacrimă a poetului Cîrlova*[4] sau, mai probant, în *Fiica haiducului*[5], în care „nebunia" lui Pavel, personajul principal, este descrisă pe cîteva pagini, însă cu precauție („era numai o întristare gravă"). Tasso, „Eva nebuna" apar în *Melodiile intime*, din 1855, ale lui George Crețeanu. Și exemplele pot fi înmulțite, pentru a demonstra o preocupare dintre cele mai caracteristice, nu în sensul elogierii, ci al întoarcerii asupra propriului eu, manifestată frenetic. Insul este grăbit să se descifreze și se oprește, în consecință, la generalități. Dar importantă rămîne direcționarea interesului. „În mine să fiu ce să fiu" — nota adolescentul Maiorescu, în 1856. Și nu este oare elocvent că acum se naște și ideea unui jurnal al propriilor avataruri spirituale ? Să ne întoarcem la Heliade și le blasfematoriile lui *Biblice,* unde citim : „De aici înainte are a se înfățișa un spectacol din cele mai grandioase ce se prezintă omenirii. Și precum la orice spectacol nu este iertat spectatorilor a se apropia de scenă, nici a se sui pe dînsa asemenea, cu atîta mai vîrtos aci, oricine e spectator și nu el însuși actor cată a se ține cu respect în depărtare : muntelui Domnului i s-au pus hotare și nimeni nu le poate trece nepedepsit. De te simți, o, omule, asemenea lui Moise, de ai avut puterea de a face dintr-un popol sclav un popol liber și frate, fără nici un privilegiat în mijlocul lui, calcă hotarul, suie-te pe scena cea mare, suie-te pe muntele Domnului și vei vedea pe Dumnezeu fără a muri, vei vedea pe Dumnezeu după cum îl văzu și Moise. Lasă însă popolul de departe a-l vede și a-l auzi, ca popolul israel, numai salvă-l prin credința lui, mîntuie-l, iar nu-l aservi din nou. Căci atunci în ade-

văr ești impostorul ce minte : nici ai văzut pe Dumnezeu, nici ai vorbit cu Dînsul."

Apare limpede că individul este intangibil — temă foarte frecventă în scrierile heliadești de după 1848 și, în același timp, specifică deceniului al șaselea, în a cărui primă jumătate insul fusese molestat, personalitatea fusese călcată în picioare, drepturile elementare înlocuite cu dreptul cnutului. Omul acestei epoci se află la o cumpănă pe care nu totdeauna poate să o păstreze : îi este frică de aceea ce a fost și afirmă realitatea prezentului. Nu se poate da o altă explicație teribilei încrîncenări pe care o arată Heliade în a susține forța și dreptul de afirmare a *existenței*, atașate prezentului din două pricini : una proprie și una socială. Cea dintîi pleacă de la frica de sine însuși, din spaima de mult prea marele avînt pe care l-ar putea lua personalitatea în contextul eliberator general. Cea de a doua pornește din teama ca situația socială înjositoare de pînă la 1848 să nu fie reintrodusă. Sfîșierea și dezechilibrul lui Heliade provin din nehotărîta pendulare între a fi el însuși și teama de sine. Ruptură prin care cel ce a scris un neterminat „echilibru înîntre antitesi" se arată foarte modern.

Singurele constante la care epoca ține cu orice preț (la Heliade, uneori, chiar cu sacrificarea logicii și a bunului-simț) sînt frica de anarhie și ura contra despotismului. Raportul persecutat-persecutor se înscrie în această dualitate în primul rînd politică : ins-stat ; individ-societate ; condus-conducător. Există un joc, în limite tolerate, în care victima nu prea are conștiința stării ei, și-o refuză, nu o dorește. După cum refuză și recunoașterea rolului executorului. Victima, deși admite că este victimă, nu ține să se știe ca atare, iar persecutorul este ignorat cu afectare. Din clipa în care victima are pretenția de a-i fi recunoscut statutul, în timp ce ea cere persecutorului să rămînă ignorat în continuare, începe și revolta, de vreme ce persecutorul îi refuză acest minim drept. Așa se întîmplă în romanul lui C. Boerescu, anume în scenele dintre Aldo și Cincacov.

Epoca aspiră către ceea ce Heliade numește „Démocratie sacrée" [6], care traduce o psihologie quasi-generală de victimă tolerantă. Între Heliade, spre exemplu, și curtea lui Bibescu se stabiliseră anume raporturi, onorabile pentru cel dintîi ; acesta rămînea totuși un simplu

„belfer", privit cu mai multă sau mai puțină considerație. O dată cu revoluția, Heliade revendică pentru sine recunoașterea statutului de victimă generoasă, ceea ce, evident, pe cale pașnică nu se prea putea dobîndi. Apare atunci oroarea de anarhia colectivă, în care el a fost cuprins și care nu a permis insului-victimă să parlamenteze cu autoritatea-călău. Tot atunci — și ura față de autoritatea care, în împrejurările revoluției, i-a refuzat chiar vechiul statut. „On pardonne à Barabas, mais on ne pardonne pas à Christ" [7]. Și Heliade este foarte aproape de a i se afilia lui Varava numai pentru că Pilat a refuzat să-i recunoască indulgența. De altfel, imaculata pelerină heliadescă în astfel de ape incerte era apretată.

Nu dorim să afirmăm că Heliade reprezintă unica modalitate de a fi în lume a deceniului, dar numai că ni se pare cea mai ilustrativă prin incertitudinile și oscilațiile ei agitate, prin căderile și ridicările ei spectaculoase, prin îmbinarea specifică dintre activism și tanatofilie. Am zice că eul acestei generații este puternic euforizat, dintr-o teamă adîncă de eșec. Este răspunsul la brutala intervenție care înăbușise revoluția. Angajarea totală în activitățile politice, naționale, sociale, literare atenuează enorm angoasa eșecului. Deceniul al șaselea își asumă sensul unei existențe, al propriei lui existențe, și, stăpînindu-și neliniștea adîncă, obține o certitudine. Siguranța și consecvența în siguranță pot fi astfel mai plauzibil explicate.

Căci, în afară de aceasta, deceniul se iubește pe sine nemăsurat de mult, îndrăgind o imagine din păcate apusă — a pașoptistului. Cu alte cuvinte, postpașoptismul rămîne în continuare tributar curentului care l-a generat, fără a încerca să se desprindă de el, ci, dimpotrivă, privindu-l prin prisma legendarului. „Omul nou", despre care se tot vorbește în deceniul al șaselea, imaginează în fapt un pașoptist mitic. Este ușor de înțeles pentru ce naratorul este pronunțat narciziac, frecvența scenelor de moarte sau de suferință fiind ridicată. Trei astfel de scene se succed la intervale extrem de scurte, în *Fiica haiducului* a lui Pantazi Ghica, autor care reia procedeul într-*Un boem român,* unde insistă asupra sfîrșitului unui personaj, cu lux de amănunte. În *Omul Muntelui,* unul din protagoniști este „ucis" de povestitor, pentru a fi reînviat peste cîteva pagini. Să subliniem că nu este vorba

de un simplu artificiu de roman-foileton, ci de un procedeu a cărui explicație este de căutat la nivelul inconștientului naratorului, care, așa cum am încercat să sugerăm pînă acum, se confundă în mod obișnuit cu autorul. Numeroase sînt, de asemenea, scenele sîngeroase, a căror sursă nu trebuie găsită neapărat în dramaturgie, ci mai curînd în narcizismul naratorial. O demonstrează, printre altele, suferințele lui Vasile, din romanul lui V. A. Urechia, *Coliba Măriucăi* [8]. Pătimirile fizice ale robului sînt detaliate obsesiv, precum în nici o altă scriere a vremii. Naratorul nu-și poate dezlipi ochii de pe întîmplările crunte prin care trece nevinovata victimă și le înregistrează cu delectare. Nu efectele și nici comentariile colaterale îl atrag, ci chinurile fizice propriu-zise, care parcă îl fascinează. Cazul — preludîndu-l, *mutatis mutandi*, pe Rebreanu — este expresia descărcării de frica proprie și o eficientă defensă.

Așadar, plăcerea suferinței, etalată de romancier, nu mai poate constitui o surpriză și nici nu mai poate fi considerată doar o urmă a romanelor străine. Ea este rezultatul nemijlocit al individualismului exacerbat pe care l-a generat epoca, caznele pe care le traversează personajele fiind o altă imagine a autoprețuirii povestitorului. Suferind personajul, adică un „alter ego", el se stăpînește — sau încearcă a se stăpîni — mai eficient. De aceea se vor întîlni, în mod curent, de pildă, la Boerescu, scene grozave de luptă și, mai ales, de după luptă. Tot așa la Blaramberg, care, într-*Un vis pe Carpați*, reia deseori imaginea cîmpului de bătălie, a muribunzilor, a răniților, cu desfătarea celui care, astfel, se știe cruțat. Rănirile narcizice pe care le suferă un personaj, precum Manoil al lui Bolintineanu, traduc și ele, dincolo de orice clișeu, adînca implicare a autorului în narator, confuzia lor neîncetată. Repararea leziunilor este perpetuă, într-un fel care ține de confabulație : Manoil pierde moșiile, însă acestea sînt cumpărate, de fapt, de unchiul său, care i le redă ; pierde averea la cărți, apoi este repus în drepturi, cărțile dovedindu-se măsluite ; ș.a.m.d. O teamă aproape primitivă de moarte răzbate din dialogul dintre Mateo Cipriani și călăul său, la suprafață plutind amabilitățile mondene [9]. Amănuntele macabre : coșciugul, confesorul, călăul, salvele de tun, locuitorii întristați, orașul cernit — toate lasă să se întrevadă cît de mult este ata-

șat autorul de narator, cît de greu se desprinde romancierul de poetul liric al vremii, de „sepulcrele“ și de „buha“ lui. Îi unește, afară de aceasta, un procedeu, tot atît de manierist, acela al „visului treaz“, lizibil, coerent și contrafăcut, ca și simbolul regresiunii, între care unul, casa, va fi analizat pe larg în alt capitol. În sfîrșit, între autor și narator se realizează și o legătură la nivelul autobiografic, reprezentativ fiind aici Pantazi Ghica, cu *Un boem*. Paul a fost și el secretar al lui Nicolae Bălcescu, a avut o tinerețe mai mult decît vioaie ș.c.l. Dar, cum lesne se poate observa, punctele comune sînt cu totul generale și nesemnificative ca direcționare. De cele mai multe ori, în epica deceniului, legătura dintre autor și narator se face prin intermediul locurilor geografice : Bucureștiul, Carpații, Tîrgoviștea, Piatra Neamț. Ceea ce arată că, în realitate, explozia individualității, de care am amintit mereu pînă acum, este încă într-un stadiu primar, un fel de *boom* psihic în continuarea aceluia din timpul revoluției. Se realizează o legătură de tip performativ, în cadrul gramaticii povestirii, între autor și narator stabilindu-se relații de strînsă actualitate și de angajare vizibilă a celui dintîi în sfera celui de al doilea. Prezentul este totdeauna violent, el intră ca un factor decisiv în consolidarea raporturilor pe un teren sigur. Căci naratorul este încă oscilant, nehotărît, dispus să-i cedeze oricînd întîietatea celui pe care îl consideră stăpînul său absolut. Din acest motiv, ține să se dea drept o persoană concretă, ferindu-se de abstracții și precizîndu-și locul pe topografia concretă a derulării unei scene : „Aceste cuvinte aduseră un al doilea zbucnit de rîs întoată adunarea. Eu, însă, care mă aflam într-un colț al cofetăriei etc.“ (*Tainele inimii*) Ne aflăm în fața autorului, care nici nu-și dă osteneala să se travestească. Iar cînd o face, parcă s-ar juca, stîngaci și neștiind să se poleiască. Este și motivul pentru care romanul *Tainele inimii* nu a fost terminat ; Kogălniceanu presimte impasul : în felul în care începuse, nu mai putea scrie o povestire, ci un articol de ziar. Cîțiva ani mai tîrziu, tentativa este reluată și dusă la capăt, în *Omul Muntelui*, unde autorul este prezent în permanență prin referirile la realitatea istorică („Natura pasionată, imaginare poetică, inimă iubitoare, ea s-aruncă în lume

/.../ cu credință, făr' a-i trece prin minte că-n societatea actuală cuvintele cele frumoase etc"). Ceva mai limpede este situația în *Bucur* al lui Pelimon. Aici, schimbul de perspectivă autor-narator are un caracter aproape ciclic. Scriitor inegal, Pelimon nu o face decît din stîngăcie. Dar actul său nu este mai puțin ilustrativ. A alterna descrierea Bucureștilor la 1858, cu documente istorice și cu scene imaginare, a trece de la închipuirea unui Ev Mediu autohton la actualitatea politică a deceniului al șaselea nu era altceva decît neputința prozatorului de a se elibera de servituțile impuse de autorul gata mereu să asculte de circumstanțe imediate și imperioase. Nici Odobescu și nici V. A. Urechia nu țin la separarea celor două personaje, deoarece confundarea lor pare a fi o regulă a deceniului. Notele erudite de la subsolul lui *Mihnea*, al *Chiajnei* și al lui *Veleli* dovedesc, între altele, cît de greu își stabilește naratorul o conduită proprie. Între el și autor există încă o anumită tensiune, vizibilă din faptul că fiecare își selectează procedeele care să-i confirme individualitatea, însă cel de al doilea îl cheamă totdeauna la ordine pe primul. Filimon, de exemplu, uzează frecvent de note în subsolul paginii, rupte de planul povestirii. Informațiile pe care le introduce sînt din altă ordine, nu a convenției cititor-povestitor, ci a convenției autor-persoană care citește în mod accidental. Așa, de pildă, în *Mateo Cipriani* întîlnim situația caracteristică :

„Toată ziua aceea o petrecu făcînd castele în aer. [1]

[1] „Himere sau planuri de fericire nerealizabile".

Nota lui Filimon privește, în fapt, intervenția personajului, însă confuzia este obișnuită. Semnificativă este însă distanța dintre „a face castele în aer" și „himere etc.", adică deosebirea dintre autor și povestitor. Discursul celui din urmă este simțit ca artefact și deci glosabil, reductibil în mod necesar la „natural", la cotidian. Așa se explică și prezența prefețelor și postfețelor la romanele vremii, care au în vedere deconspirarea naratorului, sublinierea pactului și trecerea în chip de vedetă a autorului. „Aștept dreapta sentență a publicului" declară ritos Blaramberg la finele *Visului* său. Naratorul dovedește acum puțină profesionalitate, gata să-și arate



obedienţa faţă de autor, după ce o vreme respectase tratatul.

Uneori autorul se grăbeşte să iasă la iveală în chiar cuprinsul romanului sau povestirii, mai ales atunci cînd intervine o acalmie în forfota evenimentelor. Îndată firul este întrerupt, spre a se face loc digresiunilor de toată mîna, precum aceea despre vitejia din totdeauna a românilor, pe care Ion Dumitrescu Movileanu găseşte de cuviinţă să o aşeze într-o pauză în care povestitorul — atît cît există în *Buzescu* — aţipeşte pentru cîteva pagini.

Altădată, precum în *Omul Muntelui,* are loc o amestecare a perspectivelor. Este cazul descrierii oraşului Piatra Neamţ, făcută „de sus", cu ironie chiar, atitudine potrivită poziţiei. Însă apar brusc apostrofe la adresa personajelor, chiar exhortaţii, ceea ce denotă imixtiunea Doamnei L. şi încălcarea unităţii tabloului. Se oscilează vizibil, din nou, între autor şi prozator. Nici la Pantazi Ghica nu putem constata o separare hotărîtă, excursurile autorului fiind într-*Un boem* de oarecare amploare, Ba, din exces de zel, autorul (nu şi povestitorul) declară că nu el a creat romanul, ci un prieten. Mai mult încă, un întreg capitol, *Concluziune,* se străduieşte să desfiinţeze graniţele dintre autor şi narator, dintre opera de ficţiune şi istoria socială. După moda deceniului, amestecul este perceput, accentuat chiar, prin consideraţii de ordin foiletonistic asupra literaturii române din epocă. *Boemul* reculează puternic, ficţiunea pierde enorm. Însă la Ghica, suprapunerea are deja un alt temei decît — să zicem — la Dumitrescu Movileanu ; ea se datorează unei excesive încrederi în sine a naratorului, care a întrezărit cîte ceva din posibilităţile noului teritoriu la marginea căruia se află, crezînd că a intrat de-a binelea în el sau avînd numai euforia descoperirii. În consecinţă, exultă, se amuză (o dovedeşte, cum vom constata mai tîrziu capitolul *Epilog*) ieşind, în focul jocului, din cercul îngăduit.

Dificultatea separării provine nu numai din condiţia ingrată a începutului de drum, ci şi din identificarea naratorului cu cititorul. Cu alte cuvinte, în deceniul al şaselea al secolului trecut, înainte de a avea statut de narator, romancierul este autor şi cititor. Întreaga lucrare de faţă se străduieşte să argumenteze acest fapt. Şi nu este vorba numai de un „orizont de aşteptare", pe care, în calitatea lui de cititor, naratorul s-ar strădui să îl satisfacă. Este

vorba, înainte de toate, de o serie de strategii prin care naratorul și autorul se silesc să-l cîștige pe cititor. Amintim acum doar prezența discretă a cititorului în roman, așa cum se înfățișează B. din *Manoil*[10]. Apoi cititorul interpelat — poate cea mai frecventă apariție. În sfîrșit, cititorul dedus — acela desprins din scrisorile intercalate în text sau în motourile capitolelor (foarte viu într-*Un vis pe Carpați* al lui Blaramberg). Mai tot epicul deceniului al șaselea presupune o continuă complicitate a lectorului și neîncetata stăruință a atragerii lui în mrejele textului. Cel mai consecvent în această direcție este V. A. Urechia, atît în *Coliba Măriucăi,* cît și în *Veleli* : „cînd cititorul ar fi putut trece în seara aceasta, cu atențiune, pe la fiecare șatră, s-ar fi oprit etc". Naratorul își așează o mască de participant la un colocviu cu cititorul : „Nu mă întreba însă, onorabile lectorule, de ce n-am pus și pe etc." Impresia creată este că povestitorul și cititorul participă, sînt spectatori la o serie de întîmplări ce au loc în fața lor, pe care cel dintîi le comentează pentru al doilea, care, la rîndu-i, se miră. Se produce un fel de complicitate narativă — elementară însă — care tinde a fi resimțită drept reală, palpabilă. Acreditarea propriei ficțiuni este așadar una din ambițiile naratorului, parcă din neîncredere în capacitatea-i de creație. Evident, procedeul lui Urechia este dintre acelea simple (ori simpliste), însă eficiente. Mai subtil, Pelimon operează o implicare adîncită. În *Hoții,* prefața, în versuri, este o poezie de dragoste *(Întîia dorință)* iar capitolul prim al romanului debutează la aceeași persoană întîi, printr-un bilet de amor (pentru Lefterica, din partea lui Costache). Cititor și povestitor se confundă întru aceeași individualitate — produs tipic al epocii de început. Iată însă că, în *Aldo,* Boerescu operează o punere în paralel a celor doi termeni, vizibilă în întreruperea cu regularitate a unui rezumat prin intervenții directe, marcate cu linie de dialog. Este un semn că naratorul năzuiește către un statut propriu și nu află alt mijloc decît unul extras tot din ceea ce-i oferea retorica epocii, ajungînd la redundanță prin inabilitate. Însă este unul din semnele, indiscutabile, ale încercărilor de impunere a naratorului.

Acesta face eforturi evidente de afirmare, deși este încă nesigur de calitățile sale. În *Serile de toamnă,* Cantacuzino introduce o suită întreagă de povestitori[11] Dar

naratorul prim nu scapă din vedere niciodată că atît Ion, cît și Petre Criță se raportează neîncetat la un auditor, care este mereu rememorat și precizat : „conașule“ (Ion), „băiete“ (Petre). Fiecare din povestitorii al doilea și al treilea nu concepe astfel să se dezlipească de ascultător, depinde de el și își structurează povestirea în funcție de el. Nu se abate de la această lege nici povestitorul prim, care își interpelează și el direct cititorii (cf. incipitul). Din neîncetata dependență a naratorului de cititor (ascultător) rezultă că el nu se poate desprinde, cu toată exuberanța probată, de colectivitate, este încă timid, are nevoie de încrederea cuiva, care să fie de față. Că ar fi o urmă a povestirilor populare este mai greu, de această dată, să se admită. Mai curînd este consecința unei retorici a povestirii, care presupune neapărat un „duo“, adică, mai explicit, o vecinătate reconfortantă. Reazemul narativ de acest tip se întîlnește și la Urechia, în *Veleli*. După ce folosește, o dată, pentru sine, pluralul modestiei, prozatorul se grăbește să-l implice nemijlocit pe cititor în propriul act creator și, cîteva pagini mai încolo, scrie : „să intrăm și noi cu el“. Unde „noi“ este ambiguu, incluzîndu-i deopotrivă pe narator și pe cititor, tot din nevoia de siguranță a celui dintîi.

Din același motiv, Al. Pelimon face adesea exces de zel pentru a-și arăta importanța. Ironia groasă și umorul de calibru identic au rostul de a-l face pe povestitor mai sigur pe sine ori, mai degrabă, de a-l face să treacă astfel. „Ne cerem voie de la domnii lectori ca să lăsăm pe cocoana hagiica în pace, pentru că, de ne va auzi dumneaei, nu ne spălăm cu toată apa din gîrlă. Mai ales că dumneaei cînd vrea să-și verse focul, aleargă pe la bobărese și pe la fermecătorese și, daca vă ține curelile, poftiți de mai ziceți ceva de dumneaei“. Romanul este mai curînd o eliberare. Naratorul nu este atît de abil, nu posedă o cunoaștere temeinică a meșteșugului. Dacă ține să iasă în prim-plan, o face pentru a-și ascunde stîngăciile și deficiențele. Nu altcum s-ar explica tonul peremptoriu, invocarea autorității proprii, palidă în orice caz : „după mine, acest om semăna a fi născut etc.“ citim în *Aldo*. Prea multă convingere, pentru a ne mai putea convinge. Însă nu putem refuza dreptul tentativei, chiar cînd aceasta iese din ramele firești ale epicului, prilej de a intra în cîmpul liricii și de a împrumuta de aici aerul ceremonios

al unei poze de circulație curentă. Povestitorul *Visului pe Carpați* meditează la soarta țării, un șir de lacrimi îi inundă fața și adoarme, lumînarea fiind pe terminate, de afară asaltîndu-l zgomotele unei vijelii care face hornul să vuiască. Romanul debutează, așadar, printr-un act protocolar al naratorului,care ține să ia poziția autoprotectoare a celor nu prea siguri pe ei. Gălăgios și gînditor, oscilant și plin de sine, romancierul este încă într-o fază adolescentină, dominată de euforia autodescoperirii. Precum în *Manoil*, el iubește toate femeile și este, la rîndu-i, iubit de ele ; este bogat, apoi sărac, adorat și urît, disprețuiește și e disprețuit, onest, apoi necinstit ș.a.m.d., demonstrînd că are încă dificultăți în alegerea obiectului. În dorul sabatului din prima parte, organizează o paradă a prostituatelor bucureștene, ceea ce demonstrează din nou imposibilitatea fixării. Sub acest aspect, al evoluției și izbucnirii unei experiențe de viață, naratorul din *Manoil* este unul din cei mai coerenți ai epocii, creînd nesfîrșite perechi de opoziții (sărăcie-bogăție, virtute-desfrîu, iubire-cinism etc.), cu desfătarea pofticioasă a începătorului avid. Din același sentiment adolescentin, povestitorul caută, de cele mai multe ori, să fie remarcat și, în consecință, folosește insistent persoana întîi singular, ca în *Bucur* al lui Pelimon.

Toate acestea sînt dublate prin angajarea directă și implicarea cititorului : „să vorbim", „cum vedeți" ș.a. Rezultă că povestitorul are ambiția de a nu trece neobservat și de a fi crezut. El dorește să fie remarcat ca o persoană demnă de crezare, iar istoria pe care o derulează să fie verosimilă. Este motivul pentru care romancierul, precum la Alecu Cantacuzino, se constituie din interogații și exclamații (cf. începutul și sfîrșitul textului) — fapte de expresie care se încadrează unei retorici rudimentare, aproape infantile. Aceluiași mod de a concepe autoconstituirea și autoafirmarea naratorului îi aparține și pierderea oralității, atît de caracteristică scrisului cronicarilor, literaturii mai vechi în general. Invocîndu-l pe cititor, reclamîndu-i și proclamîndu-i prezența necontenit, mai pe fiecare pagină, povestitorul deceniului al șaselea nu mai posedă însă gama de mijloace pe care epicul anterior le crease, întrucît el s-a desprins cu totul (sau aproape cu totul) de acel tip de proză. Lucrul este evident în *Serile de toamnă*, unde „se povestește" : naratorul „reproduce"-



povestea pe care i-o spune Criță, iar în cuprinsul acesteia se află și o a treia povestire, pe care Petre Criță i-o spune fiului său, Ion. Desigur, este un vechi truc ca o povestire să-și piardă caracterul oral și să ajungă la modurile specifice povestirii scrise. Tot astfel și aici, naratorul nu improvizează, nu mimează oralitatea. Însă el se simte mai în largul său nu în cazul povestirii-ramă, ci în acela al povestirii secundare, adică acolo unde există o amintire a colectivității. De pildă, numai aici pot fi întîlnite portrete detaliate, absente în ramă. Este o situație cu totul opusă *Hanului Ancuței*, al lui Sadoveanu, în care povestitorul e alcătuit din trăsături unitare, însă difuze, în vreme ce în *Serile de toamnă* el preferă să fie mai activ în povestirea secundară. Nu numai pentru că dorește să o urmărească îndeaproape, dar și pentru că, astfel, demonstrează că știe totul și își apare lui însuși drept o persoană certă și matură. Procedeul se întîlnește nu numai la Cantacuzino, ci și la Pantazi Ghica, în *Fiica haiducului*, într-*O lacrimă a poetului Cîrlova* sau într-*Un boem*. Este o dovadă în plus că naratorul dorește imperios să fie unic, fiindu-i străină dedublarea ori distribuirea în roluri diferite. Cînd o face, precum într-*Un vis pe Carpați*, este lipsit de subtilitate ori parcă derutat și dezinteresat. Tocmai de aceea caută să introducă aproape în fiecare scriere epică un povestitor vizibil. Este o urmă a influenței poeziei asupra romanescului, pentru că lirismul este confundat cu afirmarea naratorului. Versurile pe care Pelimon le așează, surprinzător, în deschiderea romanului *Hoții* par să o demonstreze. Atras de poezie, scriitorul de acum voiește să scrie și roman, însă fără a renunța la pasiunea dintîi și, mai ales, la mijloacele ei.

Din sfera lirismului vine și accentuata preocupare față de timp, care îl individualizează oarecum pe insul deceniului. Cantacuzino, în *Serile de toamnă,* Pantazi Ghica, într-*O lacrimă,* Bolintineanu, în *Manoil,* creează un tip specific de povestitor, cu îndelungată carieră în epica noastră, acela de contemplator al trecutului propriu, în speță — a tinereții care s-a scurs. Coordonatele pe care se mișcă sînt ale unei puternice dorințe de viață, ale aprecierii acesteia în numele individualismului. Obsesia perpetuă este a evoluției individuale și poate din această pricină povestirea este pusă pe seama altuia, a unei persoane distincte și anumite : nu Bolintineanu povestește, ci

Manoil, nu Cantacuzino, ci Petre Criță, nu Blaramberg, ci autorul visului. Lepădarea autorului de calitatea de povestitor poate fi unul din semnele că, dominat de puseuri narcizice, naratorul este preocupat de timp. Interesul există, dar formele lui de manifestare sînt încă neîndemînatice și ostentative. Astfel, *Omul Muntelui* este împărțit în „zile“, însă acestea nu au nici o legătură cu evenimentele (nici chiar cu distribuirea în foileton) și nu țin de vreo convenție literară anume. Ele par să marcheze un timp deosebit, mai curînd prezența inconștientă a timpului, timp concret și marcat ca atare, din lipsă de exercițiu și din preocupare stăruitoare. Este demn de remarcat, în această privință, că naratorul de acum nu este încă suficient pregătit să se apropie de sine, să se scruteze și să se descrie. Ficțiunea autobiografică este absentă. În schimb, autobiografia este adînc implicată. Într-un sens foarte larg, epica vremii are un caracter autobiografic nemijlocit, nu însă ca includere a vieții autorului în tramă, nu ca suprapunere faptică, dar ca implicare imediată prin preocupările comune acelei vieți cu direcționarea epicului. Altfel spus, romancierul dorește să fie „sincer“, transpunînd în paginile scrise grijile-i cotidiene de om și cetățean. A fi sincer înseamnă — loc comun al vremii — a fi artist. Sentimentul alterității, apărut, parțial, ca urmare a experienței dureroase a înfrîngerii revoluției, este vag și nu a pătruns încă în scrisul artistic, dominînd mai mult preparativele actului creator. Heliade nu a compus proză de ficțiune, ci numai eseuri ori însemnări de călătorie, memorii. Adică o literatură „de frontieră“. Și tocmai aici se întîlnește una din temele alterității — imaginea speculară [12].

În proza de ficțiune, însă, o „durere“, reală și profundă, și un „entuziasm“ așijderea nu-i îngăduie romancierului să se detașeze. Scrisul lui este încă o „stare lirică“, adică ori mîhnire teribilă *(Aldo),* ori exuberanță civică *(Buzescu).* Pare oarecum paradoxal, dar abia cu Pantazi Ghica romancierul face dovada unui început de desprindere de propria-i biografie, deși tocmai aceasta îi constituie substanța. El a renunțat, în parte, la sinceritatea omenească, spre a dobîndi „sinceritate artistică“, prin adîncirea sentimentului Celuilalt. *Un boem* ridică și o altă chestiune, aceea a unei aparent inexplicabile și mai consistente dedublări a naratorului în romanele de actualitate, decît în acelea istorice. Cele dintîi sînt dominate

de discursul de tip retoric (divagații etc.), care subminează detașarea. Un caz semnificativ este al lui Pelimon. *Hoții* este romanul mahalalei bucureștene de la 1850, *Bucur* — al epocii lui Alexandru cel Bun. Poate pentru că fiind „în prezent“ și deci sub directa înrîurire a „durerii“ pe care acesta o conotează, naratorul are, în primul caz, un mai adînc sentiment al Celuilalt, decît în a doua împrejurare, cînd se străduiește să pună laolaltă tot felul de nimicuri retorice. Cînd se situează „în trecut“, romancierul se lasă stăpînit de memoria colectivă, trăind într-o amintire mitică și nivelatoare.

Oricum, acumularea limbajului afectiv în proza deceniului al șaselea creează o prezență, mai curînd concretă decît abstractă, mai curînd un autor, decît un narator. În această privință, lucrurile sînt oarecum amestecate, dificil de separat și nu întotdeauna cu folos, avînd în vedere valoarea scrierilor. Să observăm însă dorința foarte vie a naratorului de a ieși la iveală. Romancierul epocii intuiește că i se cere, sau i se cade, să adopte un nou statut, să-și asume un nou rol. Va fi deci constrîns să caute strategiile cele mai potrivite. El însuși fusese poet, dramaturg ori jurnalist. Cititorii, și ei, nu aveau alte obișnuințe. Deci scriitorul va încerca să-și folosească deprinderile proprii și pe acelea ale publicului în vederea realizării unei specii noi.

Romanescul se înfățișează acum ca un prilej de exhibare a naratorului manifest, așa cum l-a creat deceniul : o instanță textuală încă indecisă, atrasă puternic de sfera autorului. Succesiunea de alegorii din *Buzescu* (mai ales începutul părții a doua) demonstrează că epicul este un simplu pretext pentru afirmarea povestitorului, mereu predispus să sfărîme tiparele textului la porunca lui Dumitrescu Movileanu. Romanul — submediocru — dovedește cît de obedient este naratorul, cît de multe eforturi face autorul pentru a-l anihila. Dacă în alte texte ale epocii el se înfățișează în forme brute, dar cu un contur oarecum definit, aici el este șters, divizînd textul în numeroase secvențe. Nu este doar o urmă a dramaturgiei (aceasta fiind folosită mai ales în alte circumstanțe), ci și a neputinței de a concepe o înlănțuire mai amplă, neputință datorită dispersării autorului în foarte numeroase direcții, de la problemele luptei pentru independență, la acelea ale „ciocoismului“ din perioada postpașoptistă sau

ale emancipării femeii. Alteori, obnubilarea se produce în joacă, precum în *Coliba Măriucăi,* în special în relatarea idilei dintre Vasile și Raluța, parcă pentru a ascunde jena supunerii. Romanul lui V. A Urechia este unul dintre cele mai reușite ale deceniului, spre deosebire de al lui Dumitrescu Movileanu, care nu-și pune nici un fel de probleme, fiind rectiliniu și căzînd adesea în parodie involuntară. Ascultînd cu prea mare seriozitate de ordinele autorului, cei mai mulți romancieri crează pastișe, la care, cu toate intervențiile dure ale junimismului, nu se va renunța prea curînd.

Cu toate acestea, se fac încercări de eliberare de sub tutelă, prin Cantacuzino și Filimon, singurii din epocă la care întîlnim același artificiu, întrebuințat cu îndemînare, în primul caz, cu ostentație, în al doilea. Este vorba despre narațiunea de gradul al treilea. În *Serile de toamnă,* Petre Criță îi povestește fiului său, Ion Criță, iar acesta, la rîndul lui, îi povestește romancierului. În *Mateo Cipriani,* Mateo își spune istoria lui Gerolamo, iar acesta o reproduce naratorului. Evident, ambii povestitori „transcriu" pentru cititori cele „auzite". Nu sînt singurele „copieri" de felul acesta, sînt însă cele mai ilustrative, prin gradele de combinare, cu deosebire la Cantacuzino. Este, aici, o urmă vizibilă a cărților populare, de la care s-a deprins schema generală, nu însă și direcționarea, cu totul alta, a povestirii. Rigiditatea convenției șochează la Filimon, iar sursa ei este diferită, cultă. Însă ambele cazuri probează elocvent importanța pe care și-o atribuie naratorul, nedispus să acorde altcuiva întîietate. Eșafodajul este alcătuit numai din convenții și tocmai artificiul vădit are rostul autoafirmării. Dorința de supremație se observă și la Pantazi Ghica. Este sigur că acesta avea o mai bună cunoaștere a modului în care se scrie un roman și căuta să se împotrivească tendinței generale de a da prioritate autorului. De aceea, în *Amazoanele române*[13], el introduce un prolog care absoarbe aproape toate bănuitele intervenții ale autorului, concentrînd într-o singură pagină esențialul schemei respective. Prologul marchează nu o expunere de teme politice, dar, în principal, tentativa de eliberare a povestirii de un lest supărător. Progresul va deveni o realitate — încă debilă — într-*Un boem,* care cuprinde cîteva capitole de tipul prologului amintit. Ele totalizează abaterile de la

povestire, încît aceasta se desfășoară mai ușor și mai spornic. Capitolul *Reflexiuni asupra amorului și asupra femeilor* introduce o dezicere de propria operă, care, deși făcută în glumă, presupune conștiința acestei opere, o detașare de ea, sentiment pe care romancierii mai vechi nu îl aveau. Chiar dacă se ascundeau îndărătul unui „vis“, al unui „călugăr“ ș.a.m.d. Pe cînd la Ghica, este vorba de creșterea forței autoafirmative a naratorului, oricînd dispus să arate că poate și altceva, decît o simplă identificare cu scrierea și cu personajele ei, că este capabil să-i dea o altă întorsătură ; pe scurt — că dispune de ea cum dorește. Importantă este și așezarea unui asemenea capitol. Întregul deceniu implantase paginile menite să dezvăluie „trucul“, la început, cu regularitate. Pantazi Ghica le intercalează în partea a treia a romanului, către sfîrșit. Deci după ce — se presupune — l-a prins pe cititor în plasa raționamentelor și intrigii. Ajuns aici, el face o demonstrație de abilitate, pentru a sparge vraja și parcă pentru a spune că are dreptul de a dispune în orice mod de construcția sa. Este un fel de exhibiționism care se vădește și în alternarea scenelor comice cu acelea serioase. Cu excepția romanului *Hoții și hagiul,* în celelalte scrieri ale deceniului totul este serios, univoc, unidirecționat. Dar în capitolul *Unde merge cineva la băi pentru plăceri și distracțiuni,* Ghica imaginează următoarea succesiune : introducere ironică, detașată de contextul romanesc, despre „necesitatea“ mergerii la băi ; plecarea Linei la băi și descrierea casei din Șerbănești ; sosirea lui Paul, cu mai multe scene secundare (aventura trecerii Ialomiței umflate de ploi, trasul la han, spaima comică a hangiului grec, vorbind, pe deasupra, prost românește) ; întîlnirea dintre Lina și Paul. Vechea monotonie scenică este din nou bruscată, în favoarea celui care stăpînește textul epic.

În 1857, apar *Păcatele tinereților,* prin care Costache Negruzzi pătrunde într-o vie actualitate literară — aceea de constituire a naratorului. El reamintește contemporanilor că realizase cîndva un model și că acela ar trebui urmat. Desigur, nicăieri autorul *Lăpușneanului* nu se exprimă ca atare, însă reeditarea, în miscelaneul din 1857, a capodoperei sale poate fi înțeleasă și în acest mod. Intrarea *Lăpușneanului* în arena epocii însemna marcarea unui declin, de la 1840 încoace, și reamintea postpașoptiștilor o lecție pe care o uitaseră ori o neglijau. Siguranța

încruntată a naratorului din *Lăpuşneanul* putea să ofere un exemplu chiar din început. Fraza de debut a nuvelei este dominată de mai mult ca perfect, în punctele esenţiale ale sensului : „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, *perise* ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum cîrmuia ţara, dar Alexandru Lăpuşneanu, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oştile Despotului, fugind la Constantinopol, *izbutise* a lua oşti turceşti şi a se înturna acum /.../ *Intrase* în Moldavia etc." Relaţionarea pe care o face Negruzzi are loc în spaţiul sigur al unui trecut consumat în mod cert, atît de cert, că este împins înaintea altui trecut, care poate fi acela nu al povestirii, ci al povestitorului. Chiar din incipit se petrece la Negruzzi o acţiune de securizare prin trecerea naraţiunii într-un trecut de două ori consumat : o dată este timpul evenimenţial („care acum cîrmuia ţara"), iar altădată este un trecut precedent acestuia. Are loc deci o concentrare a evenimentelor într-o perioadă extrem de scurtă şi de precisă, cuprinsă între limitele 1564—1569, care subscriu titlul. Fraza de început conţine în cîteva locuri şi imperfectul, care face raportarea la momentul evenimentelor. Această dublă propulsare în trecut, pe care mai mult ca perfectul o stătuează, nu este, cum poate am fi tentaţi să presupunem, o expresie a fricii de prezent. Negruzzi ne apare mult prea încrezător în el, mult prea stăpîn pe fapte şi sigur de perspectiva din care le priveşte. Frazele sale rezumă evenimentele, le comprimă, le amestecă, stabilesc filiaţii şi încrengături, subordonări şi paralelisme, cu dezinvoltură şi convingere. El nu are nici un dubiu asupra celor narate, dimpotrivă, e dominat de certitudinea atoateştiutorului. Un sentiment ce se accentuează în continuare prin apelul exclusiv la perfectul simplu, al cărui caracter de acţiune irevocabilă exclude îndoiala, scena ce urmează incipitului înscriindu-se sub semnul cursivităţii narative. Mai mult încă, Negruzzi recurge la un procedeu subtil de trecere de la un registru la altul, apelînd şi la imperfect („Lăpuşneanul mergea alăturea") pentru a-l preciza pe „acum" din incipit. Aici funcţia narativă a imperfectului a dispărut, din ea a rămas particularitatea iteraţiei, timpul fiind golit de expresivitate şi strict funcţional. Astfel, el apropie incipitul de cea dintîi scenă şi nu permite producerea unei sciziuni. Funcţia de definitivare a perfectului simplu este accentuată în continuare de o altă caracte-

ristică : stereotipia cu care Negruzzi marchează replicile personajelor : „zise“ și „răspunse“ sînt singurele notații după fiecare replică a primului capitol, alternate de cîteva ori cu „întrebă“ și „adăogi“. Se naște astfel impresia unei simplități stilizate a intervenției naratorului, desprins și parcă străin de fapte, notîndu-le cu neutralitate. Foarte rar survine cîte o precizare : „răspunse /.../ cu sînge rece“ ori „zise cu oțărîre“. Mai frecvent este „strigă“, ceea ce diferă puțin, aproape deloc, de registrul narativ al lui „zise“. Un tip de narator înclinat nu spre auditiv și teatralitate, ci spre înregistrarea neutră. Este tocmai ceea ce lipsește deceniului al șaselea, doritor de exuberanță și de ostentație. Reamintim. Negruzzi aproape că se leapădă de sine : „închipuiască-și cineva într-o sală etc.“.

Singurul dispus să-l urmeze oarecum pe Negruzzi a fost, precum se știe, Odobescu. Modelul narativ al *Lăpușneanului* este urmat în *Mihnea* și în *Chiajna*, însă mult modificat și adaptat noilor circumstanțe, în două variante caracteristice deceniului, ceea ce denotă nu servilism, nici neputință, ci efort de căutare a unei căi proprii, în condițiile noi, specifice, în care se află autorul de proză epică al anilor 1850—1860. *Mihnea* oferă prima variantă. Nuvela începe cu indicativul prezent : *curge, se resfiră, împestrițează, se lungește, se-nalță* Oare atracția către prezent și peisagistică să nu fie cu nimic semnificativă ? Dimpotrivă, ea divulgă timiditatea naratorului în a intra direct în eveniment, grija lui deosebită de a-l aborda cu preambuluri amabile. Nu este vorba de nepricepere, ci pur și simplu de teama evenimentului și de incertitudinea naratorului față de eveniment. O incertitudine existențială, în primul rînd. Prozatorul pleacă totdeauna aproape de la prezent, acesta îl obsedează necontenit. Nu mai are convingerea lui Negruzzi, siguranța lui de stăpîn absolut. Rob al întîmplării, naratorul de acum se poartă cu ea prevenitor, o ia pe departe, o învăluie în descrieri peisagistice, în notații de interioare, într-o abundență barocă de lexic. Subtitlul „1508—1510“ pare mai curînd o fortificare a încrederii povestitorului în el însuși, o tentativă în plus de ancorare în eveniment, o constrîngere la această ancorare. Dovadă, trecerea rapidă, neașteptată, din chiar paragraful de incipit, la imperfectul narativ, dar nu pentru a intra în eveniment, ci, mai

întîi, pentru a panorama circumstanțele. Abia cu al doilea paragraf îndrăznește naratorul să facă față faptelor, dar, din nou, pe ocolite, adăugînd și cîte un portret, cîte o considerație proprie. Pare că o indicibilă teamă s-a înstăpînit asupra lui, l-a înfricoșat într-atît, încît nu-i îngăduie nici detașarea, nici stăpînirea totală, precum la Negruzzi. „Oh, părinte, ce mă făcuși să fac ! zise doamna către mitropolitul și se duse cu el plîngînd“ este o enunțare ce nu poate fi întîlnită în nici una din scrierile epice ale deceniului al șaselea.

Totuși, Odobescu nu e prea departe de această paradigmă. „Glasul i se curmă ; ca un fior i se strecură prin tot trupul și rămase încleștat“ e una din cele cîteva notații ce se întîlnesc la el, neutralizată însă de exterioritatea frazei următoare, care se referă la zăngănitul lanțurilor pe care le poartă robii întemnițați.

Incipitul *Chiajnei* este altul și pleacă de la cel de al doilea paragraf al lui *Lăpușneanul*. Un pas înainte, o tentativă de a intra direct în eveniment și de a aborda istoria frontal. Însă deosebirea de nuvela lui Negruzzi este și aici substanțială, imperfectul narativ nu se referă direct la eveniment, ci ocolește din nou faptul și debutează cu un peisaj. Un peisaj de altitudine, panoramic, ieșit parcă din aceeași teamă. Ceea ce-l deosebește pe naratorul din *Mihnea* și din *Chiajna* de alții din vreme e subtila lui imixtiune și manifestare. Exteriorizarea celei dintîi este comună cu a mai tuturor celorlalți (exclamativă), dar structura și plasarea ei sînt altele : concisă, redusă la cîte o singură propoziție : „Astfel uneori soarta îneacă în același potop pe vinovat și pe răzbunători !“ Apoi, ca structură textuală, ea este pusă nu la începutul, ci la sfîrșitul unei scene, a cărei alcătuire de *exemplum* a dispărut și din acest motiv. Propoziția de mai sus este așezată după scena răzbunării și a masacrului consecutiv. Ea pare mai curînd un simplu comentariu, eventual o interpolare dezagreabilă, dar oricum nu mai este o introducere la o demonstrație.

În toată epica vremii, doar la Odobescu și, poate, la Al. Pelimon, — însă numai în *Hoții* — se observă o relativă conturare a naratorului. Probabil la crearea impresiei contribuie mult și paloarea melodramaticului (sau în orice caz, prezența unor elemente irelevante, precum întîlnirea Chiajnei cu propria-i fiică). Ajuns în preajma

melodramei, Odobescu o ocolește : neîmblînzita femeie o recunoaște pe fiica sa, dar se preface a o ignora. Adevărata melodramă ar fi cerut recunoașterea deplină. Structura *Chiajnei* este totuși melodramatică, întemeindu-se pe motivul „inocența ultragiată". În ansamblu, Odobescu face însă dovada că este posibilă și o oarecare independență a naratorului, ceea ce prevestește romanescul autentic de mai tîrziu. La el, nu este vorba nici de poet, nici de dramaturg, nici de retor, ci pur și simplu de povestitor, Extrem de elocventă este următoarea construcție, din secvența cuprinsă în capitolul mai larg al călătoriei Chiajnei prin Oltenia. Ea debutează cu descrierea văii Oltului, aflată în calea personajului. Chiar se insistă asupra văii, într-un mod tipic odobescian. O insistență cu un rost anume, deși, la prima lectură, pare vorba de o descriere oarecare, la fel cu altele, numeroase, din toată povestirea. Dar îndată după încheierea fragmentului citim : „Era liniște pretutindeni, cînd începu a răsuna, cu un vuiet depărtat, treapătul cailor ce purtau și însoțeau rădvanul doamnei Chiajna". Frază hotărîtoare pentru individualizarea naratorului, care, înțelegem, există și se afla de mai mult timp în valea Otăsăului, în orice caz, nu-și confunda destinul cu acela al personajelor. Tensiunea celor două timpuri îi divulgă prezența. El a părăsit, o clipă, personajele, pentru a-și schimba perspectiva. Ceva mai tîrziu, prozatorul o conduce pe Chiajna, se întoarce lîngă Ancuța, apoi se mută din timpul evenimentelor, pentru a relata întemeierea unei legende. Mișcarea lui este dezinvoltă și sigură, în interiorul povestirii, nu pe deasupra ei, precum la alții.

Odobescu demonstrează mai bine decît oricare prozator din epocă siguranța pe care o dobîndește epicul cînd se apropie de sfera de influență a „bunului păstor". În *Mihnea* și în *Chiajna*, prezența acestuia este vizibilă și aproape copleșitoare. La un nivel superficial, — prin asimilarea a ceea ce se presupunea a fi substratul mitic. La un nivel profund — prin afirmarea individului. O contradicție rezolvată — este un fel de a spune — prin frecventele rupturi în planul istoriei, provocate de impaciența naratorului. Nerăbdare domolită, la Odobescu, prin integrarea într-o temporalitate ciclică, de esență rustică. Automatismele acesteia erau acceptate necesar, ca posibilitate de întoarcere la origini. Desprinderea începe cu

Pantazi Ghica și Radu Ionescu. *Un boem* nu mai este interesat de asemenea integrare, ci de opoziția față de citadinism, realizată însă tot de pe vechea poziție, comună întregului deceniu. Semnificativ se arată în acest sens capitolul intitulat de Ghica *Lumea*. Este impactul povestitorului din *Mihnea* și *Chiajna* cu o societate care „se ridică înfiorător dinaintea oricărui individ ce voiește să facă un pas înainte".

Contradictoriu și oscilant, naratorul postpașoptist atrage totuși mai mult atenția decît strategiile sale textuale și chiar personajele. Calitatea sa cea mai des întîlnită este de a se confunda cu actorii pe care-i imaginează, de a fi, cum scrie Bolintineanu, în *Manoil*, „un advocat". Ajunge, precum în *Hoții*, să-și apostrofeze un personaj: „vin' de privește pe fiica ta și lasă hotărîrea etc.". Alteori el ia parte activă la înfruntările de pe scena epică, îl previne pe Brav, în *Aldo*; „Teme-te dar, Brav, d-a avea lîngă tine niște curse așa fatale". Alteori îl scuză, precum în *Bucur* al lui Pelimon. Între narator și personaj distanța este extrem de mică, ei aproape se suprapun, cu deosebire pentru motivul că personajul principal este mai totdeauna pozitiv. Toate acestea sînt însă procedee embrionare, datorită lor impresia generală nu este dintre cele mai favorabile. Prin astfel de identificări, naratorul se disperseaza, parcă dintr-o neînțeleasă grabă de a renunța la sine, la drepturile pe care le are.

Își recompune în schimb individualitatea prin adoptarea frecventă a povestirii la persoana întîi. Există o sumedenie de astfel de construcții, cu deosebire de povestire în povestire, cea mai cunoscută fiind *Serile de toamnă*. Se ajunge la o situație oarecum paradoxală, însă caracteristică pentru psihologia și resursele epice ale deceniului. Romancierul nu are destulă forță pentru a se afirma și preferă să se împrăștie în fărîmele altor individualități. Este rezultatul unui egocentrism tipic, naratorul delectîndu-se cu propria imagine multiplicată și savurînd totodată aventura, evenimentul trăit cu fiecare ocazie. Într-*Un vis pe Carpați*, el urmărește avatarurile onirice nu numai ale sale, dar și ale călugărului, ale căminarului ș.a.m.d. Vom discuta mai tîrziu alte implicații. Acum ne mărginim să subliniem jocul pe care îl întreprinde povestitorul în a se descompune și apoi în a se recompune cu meșteșugul profesionistului.

O altă tehnică, extrem de răspîndită, este a epistolarității. Fie că un roman întreg, precum *Manoil*, este alcătuit numai din scrisori, fie că în cuprinsul unui roman sau al unei povestiri se includ scrisori ale personajelor. Se remarcă, de pildă, în romanul lui Bolintineanu, că expeditorul, deși se descrie pe sine și stările-i paroxistice, este și un observator al unor reacții, fizionomii, evenimente din jur, notate chiar atunci cînd s-au produs ori imediat. Aici Manoil se întîlnește cu naratorul, căci, oricît de atent ar fi fost, este imposibil ca el să fi înregistrat toate detaliile unui eveniment în care era cuprins într-un grad ridicat. Manoil se spulberă astfel în situații con-textuale, ceea ce dovedește mai puțină aplecare către interioritatea sa, ca personaj de natură confesivă, și o mai mare aderență la situațiile înconjurătoare — de fapt, apanajul naratorului unui roman. Îndărătul autorului scrisorilor se află desigur naratorul. Ultima scrisoare nu este a lui Manoil, ci anonimă, și rezumă schimbările care s-au produs cu personajul titular : Manoil s-a însurat cu Zoe, stă la țară ș.a.m.d. Anonimatul adaugă o nouă dovadă la coincidența personaj-narator, cel puțin din punctul de vedere al predominanței trăsăturilor narcizice : exact ca în toate scrisorile anterioare, regăsim și aici registrele iubirii, bogăției, fericirii și răzbunării. Manoil este un caz particular și altcum : spre deosebire de călugărul Paul (dintr-*Un vis pe Carpați*), de Petre Criță (din *Serile de toamnă*), de Cîrlova (dintr-*O lacrimă a poetului Cîrlova*) și de alții, care *povestesc* o istorie, o vorbesc, Manoil o scrie. Și nu una oarecare, ci propria sa istorie și o adresează unui receptor bine definit, de parcă ar dori să fie sigur că va fi primită și citită. În epocă predomină, evident, istoria vorbită, cea scrisă se reduce la Bolintineanu, însă, atîta cîtă este, mărturisește din nou asupra narcizismului naratorului, care ține să rămînă de pe urma lui un vestigiu cît de neînsemnat. Și în cazul istoriei vorbite se observă identitatea dintre povestitor și personaj, precum în romanul lui Blaramberg, unde naratorul începe transcrierea „visului" prin înregistrarea unui peisaj montan în furtună : „Un vînt iute și rece, cauzat de acei nori, sufla în fundul prăpăstiilor și ridica cu furie valurile argintii ale Prahovii, care, turbate, căutau o ieșire și, simțindu-se înlănțate, sfîșiau cîte puțin coastele acestor uriași". Paul își

începe povestirea cu un peisaj asemănător : „Vîntul urla cu furie și ridica apele Prahovii, astfel încît poalele zidului mănăstirii se scăldau într-însele". Convenția distingerii între personaj și povestitor a fost înlocuită, la Blaramberg, printr-o alta, a exclusivismului naratorial : istorisindu-și povestea, Paul reproduce întocmai lunga scrisoare trimisă de sora sa, cu foarte mult timp în urmă. Povestea sa nu mai este așadar vorbită și nici călugărul nu mai este autorul ei.

Cu romanul lui Pantazi Ghica însă lucrurile se schimbă, o netă evoluție se face simțită, departajarea dintre personaj și povestitor fiind, din punctul de vedere al epistolarității, clară. Se creează scene cu dialoguri ș.c.l.., în cuprinsul cărora unul din personaje citește o scrisoare ori o alcătuiește (Paul citește misiva Zoiei, la p. 12 ; îi scrie mamei sale, la p. 74, iar la p. 80—81, își alcătuiește testamentul ; mama îi răspunde lui Paul, la p. 87 ; Vasilache îi scrie Ernestinei, la p. 101—102 etc.). Cu acest prilej, naratorul se autonomizează oarecum, epistola fiind exclusiv proprietatea sa, de care dispune după cum crede de cuviință : personajul citește o scrisoare și el o transcrie ; personajele o citesc cu voce tare ș.a.m.d. Pantazi Ghica procedează deosebit de prozatorii dinaintea lui și în alte circumstanțe. La scriitorii anteriori, misiva parcurgea un singur sens : de la un emițător la un singur receptor. Spre exemplu, de la Manoil la B., sau, precum la Blaramberg, într-o recluziune apăsat reliefată. La Ghica însă epistola este și un prilej de euforie colectivă, solipsismul citirii ei fiind distrus cu sadism. Prin aceasta se introduce o nouă antinomie, aceea dintre vorbit și scris, acordîndu-se credit celui dintîi factor, valorificat de întregul roman prin amploarea dialogurilor.

Scrisorile din romanele epocii nu au rostul de a individualiza un personaj, ci de a descoperi noi motivații și justificări în evenimente. În scena amintită dintr-*Un boem*, scrisoarea pierde mult din această însușire și, prin comentariile altor personaje, contribuie la evidențierea prin contrast a particularităților celui care a alcătuit-o, deci ale unui alt personaj. Este un procedeu nou pentru proza noastră, pierdut însă în mulțimea epistolelor univoce, pe care și paginile scrise de Ghica le cuprind.

La acesta însă, misivele se raportează la un trecut foarte apropiat de prezentul povestirii sau al evenimentelor. Într-*Un boem*, personajele alcătuiesc scrisorile, de regulă, cu puțin timp înainte ca ele să ajungă în mîna celui căruia îi sînt destinate : Zoe îi scrie lui Paul în aceeași zi în care acesta îi citește rîndurile. În romanele și povestirile anterioare, spre exemplu într-*Un vis pe Carpați*, situația era alta : Paul „citește" o scrisoare care-i fusese trimisă cu foarte mult timp în urmă. Cît despre Manoil, el își compusese epistolele cu multă vreme înainte ca B. să le fi citit. Deosebirile nu ar avea importanță dacă nu ar pune în valoare un fapt semnificativ : Pantazi Ghica ține sub un sever control funcția de actualizare a trecutului pe care, de regulă, o are o scrisoare. Forța de atracție a amintirii, la el, s-a dispersat, probînd că naratorul s-a maturizat, desprinzîndu-se de personaje. Cînd mai există, resturile de coincidențe cunosc un cu totul alt mod de a se plasa, întrucît izvorăsc dintr-un alt chip de concepere a naratorului. Spre exemplu, niciodată o încăpere, o locuință, în genere, nu este descrisă decît prin raportare la Lina, personajul feminin principal și iubita lui Paul. Greu de explicat aceasta decît ca pe o însușire, subtilă, a perspectivei propriului personaj. O invitație, tot atît de discretă, în vederea convergerii perspectivelor, este făcută și prin separarea unui capitol, *Reflecțiuni ale autorului*, și intercalarea lui între celelalte, de ficțiune. Aici se afirmă că amintirea este un „privilegiu" (acela de „a nu putea uita"). Scopul este limpede : capitolul anterior despărțise personajele, care urmau să plece fiecare în altă parte. Regretul despărțirii lor generează „reflecțiunile" despre forța aducerii aminte, însă punctele de vedere nu sînt amestecate, ci rămîn deosebite, racordarea unora la celelalte urmînd a se face *ad libitum*. Procedeul repetă la nivelul articulării capitolelor ceea ce se făcuse la nivelul construcției frazei : „Într-o zi, în un autor francez (nu mai știe în care, e așa mult timp de atunci), Paul găsi etc."

Un proces de detașare începuse și la Odobescu, în urmă cu cîțiva ani, dar pe o altă cale : prin interesul arătat evenimentelor și, mai ales, obiectelor de care este înconjurat un personaj. Povestitorul se orientează către mulțimea acestora, către combinarea și asamblarea lor într-o coerență ce pare a-i subjuga atenția mai mult de-

cît protagonistul. Raportul dintre obiect și personaj este identic aceluia dintre narator și personaj. Altcum, păstrînd totuși urme ale procedeului curent în deceniu, Odobescu recurge și la identificări, însă mult atenuate, palide, asemănătoare unui automatism de circumstanță. Cel mai frecvent, prozatorul ia pe seama lui surpriza, durerea etc. unui personaj și le transcrie exclamativ : („Nu mai era îndoială !"). Încercînd să se îndepărteze în continuare de clișeul epocii, Odobescu generalizează o intervenție co-participativă și face din ea un aforism de ușor aspect liric („O ! dezmierdare nespusă a celui dintîi sărutat..."). La fel va proceda mai tîrziu și Pantazi Ghica.

În același timp cu *Un boem român* apare și *O zi de fericire*, nuvela neterminată a lui Radu Ionescu, în care între narator și personaj intervin raporturi ceva mai complicate decît pînă acum, făcîndu-se dovada nu numai a profesionalizării prozatorului român, ci și a conștientizării unor chestiuni de structurare și îmbinare a elementelor epice. Întîiul capitol dintr-*O zi de fericire* pare a fi scris fără nici o legătură cu personajul, ca o introducere teoretică. Abia primul rînd al celui de al doilea capitol înlătură confuzia și dezvăluie fața celui care l-a scris : însuși personajul principal al nuvelei. Suprapunerea este deliberată și făcută cu alte mijloace decît pînă acum. Povestitorul este și narator, și personaj, iar amîndoi sînt profund întorși către sine, neinteresați decît de propria persoană și, mai ales, de sensul întregii vieți. Nu mai este vorba de o stare trecătoare, precum în *Serile de toamnă*, nici de o imaginație vagabondînd artificios, ca într-*Un vis pe Carpați*. Protagonistul și prozatorul aleg acele momente din trecutul lor care pot fi subsumate unei direcționări univoce ; aici „dorinței", care devine un simbol nu al unei colectivități, ci al unui ins. „Boemia" lui Pantazi Ghica sau „dorința" lui Radu Ionescu reprezintă primele și cele mai vizibile semne ale unei noi orientări, ale dispersării modelului creat în deceniul care se încheia și totodată ale apariției unei structuri epice noi, în care rolul principal nu mai revine „bunului păstor," ci individului. A ieșit din preocupările naratorului gestica largă și comună, personajul se raportează la el însuși, mai puțin la ceilalți, care sînt numai funcții de delimitare. Elogiul se face

nu unei copilării sociale, ci uneia individuale, cu trăirile ei specifice, izolatoare.

Se accentuează o preocupare, pe care, mai mult sau mai puţin conştient, o avusese întreaga proză a deceniului al şaselea : legătura naratorului cu povestirea. Ca observaţie generală — epicul romanesc şi nuvelistic este o încercare de stăpînire a neliniştii care suprinsese generaţia postpaşoptistă. Mi se pare extrem de elocvent, în acest sens, cultivarea sonetului, larg răspîndit la poeţii deceniului ; alcătuirea lui fixă reprezenta o posibilitate de autocontrol, pe care scriitorul o extinde şi asupra romanului — nouă formă de exprimare şi de privire asupra lumii. Din acest motiv, naratorul nu se poate detaşa de povestire, în aproape tot deceniul al şaselea ; îi este imposibil să renunţe la ea. Drept urmare, prezentul propriu este confundat adesea cu prezentul ficţiunii. În mod curent uzitează de procedeu Nicolae Bălcescu, în *Românii subt Mihai-Voievod Viteazul*. Astfel, naratorul probează că nu este capabil să desprindă povestirea de persoana sa şi utilizează relatarea la persoana întîi, ca şi cum obligatorie ar fi prezenţa unei legături concrete, sigure, cunoscute şi inconfundabile. Epicul romanesc şi nuvelistic este strîns legat de „eu“, ca în lirică. Nimeni nu scapă de această lege a începuturilor prozei noastre moderne, a cărei însuşire confesivă este mai mult decît limpede, ca la orice romantic. Manoil relatează despre sine în tot „romanţul“, la fel o călugăriţă, la fel femeia salvată de la moarte. Cu excepţia lui *Manoil*, al cărui caracter de roman epistolar nu o îngăduia, naratorul prim intervine rar, ca în *Serile de toamnă* sau într-*O lacrimă a poetului Cîrlova*. Paradigma este de tipul : „Aici Cîrlova tăcu etc.“. Prozatorul nu se poate ascunde cu nici un chip, iese toată vremea, chiar dacă discret, la iveală, parcă pentru a recîştiga terenul pierdut. Îşi rememorează prezenţa („Acum sînt bătrîn şi eu, conaşule“, în *Serile de toamnă*), prin rapeluri care arată că nu are deloc intenţia de emancipare a epicului. Romanul lui Cantacuzino este cît se poate de grăitor pentru acest aspect. Există aici un joc al naratorilor care aminteşte de tehnica romanelor picareşti şi care, faţă de alte texte similare din deceniul al şaselea, este surprinzător prin abilitate. Doar pe cîteva pagini, Petre Criţă e întrerupt, în favoarea lui Criţă, apoi a povestitorului prim, apoi, din



nou, a lui Ion Criță, pentru a se reveni, în cele din urmă, la Petre. Ceva mai tîrziu, intervine și un povestitor de gradul al patrulea, Ioana.

Tehnica ar rămîne fără acoperire dacă fiecare povestitor nu s-ar referi la propriul lui trecut. Punerea în abis astfel realizată are un scop foarte precis și conform tendinței generale a deceniului : de a detașa, din negura amintirilor în care plonjează fiecare, o mitologie a individului. Nu este vorba de melancolia resemnată și relativ senină a lui Sadoveanu, din *Hanu Ancuței*, ci de tulbureală și de monotonie totodată : insul persevereazǎ constant în același tip de trăire, dovedind poate nu atît dificultăți în proba realității, cît mai curînd crispare față cu el însuși.

Cît privește realitatea, îi suportă cu greu înfățișarea izbitoare. De aceea prozatorul nu reacționează decît prin completarea acestui spațiu nou cu aglomerări lexicale dintre cele mai neașteptate și baroce. Lanțurile de sinonime, frecvente la Cantacuzino și Odobescu, arată cît de dificil se orientează naratorul în lumea în care a intrat, cît îi este ea, încă, străină și cum încearcă să o supună. Asemenea aglomerări apar și la Costache Negruzzi, spre exemplu în portretul doamnei Ruxanda, unde însă au un alt caracter, informativ, constatativ. Asemănarea pe care Odobescu și-a impus-o cu modelul său este de suprafață, deși profund revelatoare. Mulțimea tautologiilor trădează la el un intens dramatism — al greutății de a umple golul existențial in care noua generație a intrat. Enciclopedismul lexical ascunde o dramă de adaptare, inexistentă la naratorul din *Lăpușneanul*. Ceea ce era aici concis, în *Chiajna* se amplifică și, mai ales, se leagă nemijlocit de un martor (fie naratorul, fie un personaj oarecare), inserîndu-se adînc în povestire, într-un alt fel decît la Negruzzi. Naratorul deceniului romanesc 1850—1860 se sprijină mai întîi pe el însuși, cu toate că temător și oscilant. Nu totdeauna apare însă astfel. În *Coliba Măriucăi* este frecvent stăpîn pe narațiune, se întoarce în trecutul evenimentelor cu degajare firească, invitîndu-l cu el pe cititor către fapte mărunte, atunci înșelător nesemnificative, dar reluate și amplificate ulterior pentru a dobîndi un sens în lumina datelor consumate între cele două momente.

Este uneori aici o tehnică foiletonistică, dar nu vedem nic un impediment în a nu-i recunoaște un merit: al stăpînirii ficțiunii, al științei jocului și al unui suspens care, precum în *Hoții*, este nu numai de bună calitate, dar și cu amplitudine rar obișnuită, deci cu oarecare virtuozitate. *Amelia Ștefănescu* a lui V. A. Urechia[14], *Logofătul Baptiste Veleli* a aceluiași, *Serile de toamnă, Omul Muntelui*, pe alocuri chiar *Mihnea* și *Chiajna* folosesc procedee ale romanului-foileton, ca exercițiu de dominare a imaginarului epic, un domeniu nou încă pentru scriitorul român.

De pe acum se observă un fapt ce va rămîne multă vreme o caracteristică a romanului nostru, pînă aproape de Rebreanu, anume arta scenelor epice. Așa se întîmplă în *Hoții*, în care episoadele nu se articulează totdeauna fără reproș, uneori acuză omisiuni stranii (care pot duce cu gîndul la eventuala adaptare a unui model străin). Însă episoadele, fiecare în parte, sînt surprinzător de închegate, au rotunjime și cursivitate, cîteva fiind incluse în istorie numai pentru că romancierul este atras doar de plăsmuirea unei întîmplări în sine. Probă, între altele, că prozatorul are har nu atît pentru roman, cît pentru povestire ori nuvelă. O dovadă în acest sens este capitolul *Reflexiuni asupra amorului*, dintr-*Un boem*, în care naratorul se dezice, într-o glumă nu tocmai glumă, de propria-i scriere, ale cărei defecțiuni de articulare le simte mai bine decît oricare altul. Corectîndu-și elanul romanesc — caracteristic deceniului care se încheie — îl cenzurează, îl adnotează cu o conștiinciozitate care pune în lumină sporul dobîndit. Și mai evidențiază capitolul lui Pantazi Ghica încă un fapt, anume că romancierul român a fost, înainte de toate, un asiduu cititor. S-ar putea deci spune că actul prim în geneza romanului nostru a fost lectura. Și a rămas un act fundamental, atîta timp cît romanul nu s-a constituit deplin, nu a intrat pe un făgaș al său. Adică pînă foarte tîrziu, în secolul următor.

„QUOD ERAT DEMONSTRANDUM“

Ceea ce caracterizează, în genere, literatura deceniului al șaselea este coexistența actului regresiv cu trăirea în prezent, fără ca între ele să se observe vre o umbră de incompatibilitate. Dimpotrivă, o simbioză desăvîrșită guvernează amîndouă modalitățile de a exista în lume, generată de complexitatea întrucîtva modernă a individului, definit prin complementaritate. Eul creator își caută istoria, dar nu se poate desprinde de realitatea colectivă. Istoria socială este chiar istoria lui. În consecință, conștiința individuală, cea socială și cea artistică sînt aglutinate, artistul neputînd să fie „impersonal“, ci, dimpotrivă, „colectivist“. De aici — reacția junimistă, care va căuta să accentueze și să rezolve un proces intrat în impas. Între 1850—1860, scriitorul este direct implicat în controlarea și dirijarea unor antagonisme etice ; „binele“ și „răul“ sînt raportate la idealurile politice, nu ideologice, ale vremii. El le aduce în prim-plan, însă fără a le aprofunda și acordîndu-le un larg credit literar, deși, deocamdată, numai cantitativ. Cînd lucrurile vor evolua suficient pentru a da naștere pastișei involuntare, va fi, iarăși, rîndul Junimii să intervină, pentru a combate nu dreptul dezbaterii etice de a fi cuprinsă în arta cuvîntului, ci raportarea acestui drept la coordonatele unei alte strategii. Are loc, în postpașoptismul literar, un fenomen firesc, rezultat al împrejurărilor dificile pe care le născuse contrarevoluția. Se produce, anume, o supra punere a necesităților lecturii peste necesitățile literaturii. Cele dintîi primează, iar scriitorul este înainte de toate cititor și se supune clișeului. Intervine și un alt considerent, cît se poate de pedestru pentru scara de valori romantică, însă extrem de actual după 1850, cînd în

literatură pătrund oameni lipsiți de posibilități materiale, și care urmăresc să-și asigure un venit prin scris. Elementul financiar nu are cum fi neglijat în relația scriitor-cititor, deși nu este, acum, dintre cele mai importante.

Dar în ansamblul societății românești din deceniul al șaselea, intre lector și artist există o determinare directă, mai puțin subtilă decît în anii ce vor urma. Literatura își are în public un Mecena sever, deși nehotărît. Sesizîndu-i slăbiciunea, scriitorul o folosește pentru scopurile sale, nu altele în realitate decît ale celui ce-l comanda. Însă va prelua el inițiativa și va impune zidirea unei agora, fără de care nu se poate concepe, nu se poate vedea supraviețuind.

A se prezenta în arenă impunea deprinderea în primul rînd a unui limbaj și nu atît a cuvîntului particularizator. Ceea ce este general are mai puțină valoare decît specificul, iar cuvîntul scris prezintă și mai puțină încredere, oricîtă amploare ar fi luat „galaxia Gutenberg" după 1850. Absența unei tradiții epice culte, a exercițiului romanesc, explică această mefiență. Vorbirea este mai directă, antrenează acusticul, vizualul, chiar olfactivul și tactilul — după cum s-a observat de la McLuhan încoace. Arta convingerii prin cuvînt avea la noi un îndelungat uz, intrase în programele școlare și nu exista autor de proză în acest deceniu care să nu fi urmat cel puțin un semestru de „ritorică". La colegiul „Sf. Sava", Ulysse de Marsillac ținea acum un curs public gratuit despre istoria elocvenței politice în Franța. Prin manualul său., D. Gusti își propunea să-i învețe pe tineri a aplica retorica nu numai în cuvîntări, ci în orice fel de scrieri [1]. Ne este foarte greu să apreciem, după mai bine de un veac, întinderea pe care o luase disciplina în epocă. Fără a greși prea mult, putem aprecia totuși că ea acaparase numeroase dintre domeniile care aveau legătură cu literatura. Jurnalismul este unul din acestea ; însă după înfrîngerea revoluției, nu i se îngăduie să mai aibă o prea mare influență, este scos din circuit prin reducerea numărului de reviste și ziare și prin limitarea celor existente la proporții insignifiante, neîngrijorătoare. Cu toate acestea, esența jurnalismului, aceea a persuaziunii, rămîne în subteran ca una dintre coordonatele care nu poate fi neglijată. O istorie a ziaristicii deceniului ar evidenția, bănuiesc, multiplele forme în care

aceasta a supraviețuit vicisitudinilor și cum, spre exemplu, calendarele și almanahurile, extrem de numeroase între 1850—1860, au suplinit cotidienele interzise ori cenzurate. Iar în ziare, calendare și almanahuri, retorica ocupa un loc nu dintre cele mărunte.

Literatura epistolară este și ea una din modalitățile de aplicare, perpetuare și diseminare a practicilor retoricii. Corespondența particulară cunoaște o răspîndire deosebită. Aici înflorește retorismul, prinzînd un teren favorabil, încît s-ar putea spune că o altă cale demnă de a fi reținută ca martor al pătrunderii în proza deceniului a caracterelor retorice este epistolaritatea. „Cît pentru mine, primăvara și depărtarea acelora care-i iubesc mai mult decît orice deșteaptă în mine cu mai multă furie acea dorință de a-mi vedea țara și pe acei ce inima-mi iubește și aceasta face de urăsc acest Paris, care în sineși este așa de frumos. Este curios, scumpul meu unchi, această dorință vagă care primăvara face a renaște în pieptul unui renegat. Natura care reînviază, mizerabil petecuț de pămînt care înverzește, toate, pînă și atmosfera care cuprinde în sineși un miros neobișnuit, toate, zic, aduc aminte de acel colț de pămînt unde te-ai născut și pe care se află tot ce inima-ți iubește mai mult“ [2]. Autorul acestor rînduri, Constantin Racoviță, nu a publicat, de felul lui, nici un rînd care să treacă drept literatură. Și cu toate acestea, scrisoarea sa pare o pagină desprinsă din *Aldo* sau dintr-*Un vis pe Carpați*. Să nu uităm că epistola era unul din capitolele de studii obligatorii ale retoricii școlare.

În sfîrșit, romanele străine, citite ori traduse în provinciile românești, cu deosebire acele franceze, erau sub stăpînirea unei retorici de veche tradiție, structurată frecvent sub forma unui discurs demonstrativ, adaptat necesităților și gradului de înțelegere ale „stării a treia“, care începea și la noi să cîștige teren social și politic.

În ceea ce privește epicul postpașoptist, nu poate fi minimalizată cultivarea, în preajma și mai ales în timpul revoluției, a unor — să le zicem — specii literare în care mijloacele retoricii aveau un rol de căpetenie. Pamfletele, articolele demonstrative și exhortative, foile volante agitatoare — toate apelau la procedeele cuvîntării rostite, la catehizări și la ampla vehiculare a simbolului, a imaginii simbolice. Aici este un cîmp foarte larg, pe care îl

exploatează literatura deceniului, mizînd exclusiv pe complicitatea dintre scriitor și cititor din punct de vedere ideologic ori politic. Elementul vag pe care îl cuprinde orice simbol este folosit ca acoperire — acoperire foarte fragilă, însă — în fața cenzurii, neputincioasă de multe ori în confruntarea cu ambiguitatea totuși grăitoare pentru contextul social respectiv. Retorica deceniului va folosi deci în mod curent simbolurile, pentru a exprima o viziune asupra realității sociale. Neajunsurile în planul prozei se răscumpără prin eficiența conjuncturală — singura urmărită de autor. În calendarul tipărit de Rosetti și Winterhalder pentru anul 1852 (anul al XIII-lea), se reproduce o litografie ce o înfățișează pe Ioana d'Arc pe rug. Aluzia la soarta României este evidentă. Femeia era unul din simbolurile obișnuite ale epocii postpașoptiste, la fel și aripatele și Isus Hristos. Simbol este însuși „bonus pastor", ca personaj romanesc. Are loc, în anii reacțiunii, o „vînătoare de simboluri", chiar pînă în preajma Unirii , în Transilvania ea fiind și mai necruțătoare. Cenzorul Gh. Asachi taie invocarea unor fapte istorice reale[3], iar Alecu Fotino mutilează înseși aventurile lui Münchausen[4]. Orice afirmație, orice cuvînt al unui exilat sau al unui fost revoluționar sînt interpretate ca o aluzie defavorabilă, atribuindu-i-se, prin urmare, valoare simbolică. Nici clopotele bisericilor nu au putut fi întrebuințate o vreme, deoarece sunetul lor era asociat toxinului revoluționar. Costumația actorilor capătă înțelesuri simbolice, iar piesele lui Ion Dumitrescu Movileanu și Petre Teulescu sînt oprite[5], deoarece autorii lor fuseseră revoluționari activi. „Dd. militari", scrie în 1850 Alexandru Hurmuzachi, erau furioși pe orice scriere apărută[6], pentru că, frecvent, adresa reală a simbolului scăpa veghei cenzurii.

Discursul epic al deceniului 1850—1860 este așadar marcat profund de retorică, de unele procedee ale elocuției, ca răspuns la situațiile avantextuale și totodată ca mijloc de dobîndire a conștiinței unui discurs specific. Retorica este, pentru proza deceniului, o cale de acces, o strategie a literarității. Acumulările retorice pot determina, în anumite împrejurări, treceri în registrul narativ, precum în unele locuri din *Biblicele* lui Heliade. Primele pagini ale prolegomenelor acestora includ o suc-



cesiune de retorisme, aglomerate cu vădită încîntare; îi urmează, dintr-o dată, intervenția la persoana întîi a lui „Matei Basarab", venită dintr-un alt plan, al unei presupuse povestiri, al unei scene epice în care sînt imaginați domnitorul român și principele Rákoczi [7]. Exemplu tipic în această privință, *Românii subt Mihai-Voievod Viteazul*, scrierea lui Bălcescu, este dificil de încadrat deopotrivă în istorie sau în literatură. Avem a face cu un text predominant retoric, ce întreține numeroase legături cu alte texte de aceeași factură, incluse și citate de Bălcescu într-o euforie a argumentării și convingerii. A-l numi biografie romanțată nu e prea mult, roman este excesiv. Dar în marginile literaturii se păstrează tocmai prin tensiunea retoricii acumulate; o tensiune interioară atît de puternică, încît îl aduce frecvent în cîmpul literar, mai mult încă, în acela al epicii romanești, prin feluritele procedee specifice acesteia. Adăugate aspectului quasi-literar al retoricii, ele metamorfozează scrierea lui Bălcescu într-un text narativ cu o structură particulară, mai ales dacă avem în vedere circumstanțele literare ale deceniului.

Românii subt Mihai-Voievod Viteazul evidențiază cît se poate de limpede și o altă rațiune pentru care retorica a constituit o componentă agreată în proza timpului. Este vorba, anume, de folosirea ritmului, simțit ca o posibilitate de stăpînire, de creare a unei iluzii, dacă nu chiar a unei atmosfere securizatoare. Repetiția acelorași unități, fie lexicale, fie de structură, îi acordă naratorului de acum o stare euforică ce se încadrează cu ușurință în ansamblul epocii. Sonetul, o reamintim, are și el un rol asemănător. Însă euritmia retorică este mai cuprinzătoare și mai antrenantă, prilejuind un cadru mai adecvat rezolvării conflictelor profunde ale insului, eliberate prin supapa cuvîntului, care, aparent, nu se supune constrîngerilor liricii, mai severe și mai limitative. Naratorul deceniului refuză cu obstinație aproape orice fel de obligație, deoarece se obligă el însuși să dea expresie în orice chip unui complex de contradicții. Retoricul îi oferă cu larghețe o posibilitate de oficiere a descătușării prin ritualurile pe care le presupune și pe care epicul le adăpostește cu mai mare îngăduință decît versul.

Bălcescu scrie *Românii* într-un răstimp extrem de scurt, cu obsesia bolii, a exilului, a suferinței țării ș.a.m.d.

În aceste condiții (alături de ale lui Hediale — cele mai dramatice pe care le-a cunoscut un scriitor român al epocii), frazele sale vor dobîndi cadențe impresionante prin constanță și unitate, realizate în principal prin construcții anaforice. Anafora este suverană în tablourile lui Bălcescu, creînd avalanșe ritmice al căror sens este impunerea unei realități epice solide mai mult decît convingătoare, afective mai mult decît demonstrative. Predomină un tempo al verbului, pe care frazele următoare îl exemplifică din plin : „Sosind în locul unde trebuia a priimi moartea, gîdea, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit. Dar cînd ațintește ochii asupra jertfei sale, cînd vede acest trup măreț, acea căutătură sălbatică și îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă, ridică satîrul, voiește a izbi, dar mîna îi cade, puterile îi slăbesc, groaza îl stăpînește și, trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd în gura mare că el nu îndrăznește a ucide pe acest om". Paradigma ritmului verbal la Bălcescu este : „se împreună cu Udrea, izbește Nicopolul și arde, sfarmă, robește și pustiiește toate serhaturile turcești". Ea rezultă nu din concizie, ci dintr-o nerăbdare narativă evidentă în întreaga scriere, astfel încît cadența verbală se raportează la epic și la controlarea lui strînsă. Iar mijlocul de verificare este dinspre partea retoricii — ritmul —, deși ținta este literară. Teren ambiguu, pe care se mișcă toți prozatorii deceniului, cu puține excepții, între care Odobescu.

Cadențele verbale mărturisesc asupra unei alte particularități a adoptării retoricii de către proză. Prin concentrarea cuvintelor, nu neapărat verbe, se obține o mai lesnicioasă stăpînire a spațiului spiritual nou descoperit de prozator. Avalanșele lexicale construite după modelul retoric întregesc noul teritoriu în care naratorul se găsește cam dintr-o dată și pe nepregătite. Uneori se reușește păstrarea echilibrului și atracția cuvintelor este atenuată : „gaj al unui nenorocit amor... Amorul la țară... de la balul masché. Balul masché, această iasmă care tîrăște cu sine... Ce de amuzații, ce de intrigi ne poate înfățișa balul masché" (*Hoții și hagiul*). La fel se întîmplă și în *Aldo*, cu deosebirea că aici, povestitorului îi plac vocabulele suculente, emise ca din trîmbiță, semn limpede al necesității de a suplini o lipsă, cu orice preț,

chiar dacă prin nonsensuri, prin impropriețăți lexicale ș.a.m.d. Importantă este vocabula, încîntarea produsă de folosirea ei. Naratorului de acum îi place să se audă perorînd, tot așa cum unui retor îi place să se audă vorbind. De aici — „vulne“ (pentru „răni“), „turmente“ (pentru „chinuri“), „cimă“ (pentru „pisc“). Nu este o simplă imitare a unui lexic străin, ci o selecționare a barbarismelor ori neologismelor („infortunat“, „calamitate“, „culpă“) după criteriul deschiderii vocalice, al anumitor grupuri sonore intrate în componența lor. De aceea, eroul Brav „grozav turbează de ură“. Următoarea frază este tipică pentru un orator întărîtat : „Atunci confuziunea ajunge în culmea sa și Disperarea triumfîndă privea cu orgoliu turbarea luptașilor săi“. Cum se poate ușor constata, nu este vorba numai de stîngăcia și de imperfecțiunea limbii, dar, în primul rînd, de atracția față de învelișul sonor. Că acesta predomină în unele cazuri o demonstrează tot Boerescu, într-o anadiploză în lanț : „ființă fără de viață, corp fără de suflet, suflet fără putere, putere de fumegă-n vînt“. Bălcescu a fost însă acela care a folosit masiv înșiruirile tautologice, nu numai de verbe, ci și de substantive, întrucît, deplin intrat în spațiul narativ imaginat, caută să-l verosimileze prin enumerări, deosebite însă de ale lui Odobescu. Se poate replica, desigur, că avem a face, pur și simplu, cu șiruri strict informative, pe care istoricul se simte obligat să le producă, pentru o mai mare exactitate. Cum însă *Românii* se prezintă — anticipînd — ca un colaj narativ, unor astfel de serii li se poate atribui și un alt rol : de fortificare a concomitenței evenimentelor, cu deosebire cînd este cazul cadențelor de verbe. Se pune în valoare, prin acest procedeu, ubicuitatea naratorului, ca factor de persuaziune, deoarece „prezența“ persoanei care povestește este de natură să acrediteze într-un mod mai eficient cele povestite. Fără voia lui, ostentația îl propulsează pe naratorul deceniului în categoria oratorului, prin ceea ce s-a numit „mise en condition du lecteur“ [8].

Narator și cititor fiind două elemente ale povestirii care tind spre concretizare imediată, funcția oratorică a discursului epic devine și mai evidentă, mai ales prin aspirația spre convingere a celui dintîi și prin dorința de a fi convins a celui de al doilea. Relația eu-tu este suverană, ea orientează adesea structura epicului, fără a fi

neapărat frapantă. Căci naratorul înglobează totdeauna în sine cei doi poli, lăsîndu-i să dialogheze, în permanente schimburi de replici, duplici etc. „Eu" și „tu" se luptă necontenit în alcătuirea naratorului, înfruntîndu-se, cel dintîi avînd totdeauna dreptate. *Souvenirs et impressions d'un proscrit* a lui Heliade evidențiază cel mai bine această structură binară, de esență retorică prin interpelarea frecventă a lui „tu", care este fie un „tiran", fie „patria", fie un „țar", fie „marea", fie cititorul în general. Acesta este apostrofat, sfătuit, îndrumat cu omniscientă superioară și curtoazie suspectă : „călătoriți, vă rog, într-o parte a Banatului /.../ Veți vedea etc." *(Bucur)*; „trăit-ați vreodată la țară ? /.../ Știți dar că etc." *(Serile de toamnă)*; „Dacă cetitorul meu etc." *(Veleli)*.

Însă prefețele sînt locurile cele mai agreate pentru desfășurarea elocvenței, aici încercîndu-se o orientare anumită a lecturii. C. Boerescu dedică romanul *Aldo* fratelui său Vasile, invitîndu-l la o interpretare alegorică a celor ce vor urma. Ceea ce introduce un nou cod, mai apropiat de artificialul textului, de substratul confecționării. Este subliniată o convenție care, așezată în uvertura narațiunii, previne asupra caracterului imaginat al restului. Însăși insistența convingerii este de esență retorică. Nu se vor abate de la regulă nici Pantazi Ghica, nici Radu Ionescu. Dar ei îl direcționează în alt fel pe cititor, precuvîntările lor fiind introduceri de ordin cu totul general (condiția boemului ori a romanului), din care elementul persuaziv a dispărut. Mai bine zis, este subtil și permite o încadrare apropriată. Nu se contează acum pe diferența specifică, dar pe genul proxim. Romanul iese treptat de sub influența retoricii, pentru că începe a-și întrezări un tip aparte de discurs.

Pînă la acest punct, calea a fost dificilă, deoarece obișnuința creată prin educație, împrejurări sociale, context cultural — toate îndemnau către o adoptare fără rezerve a ticurilor retorice. Fără îndoială, cel mai răspîndit dintre acestea, în proza deceniului al șaselea, este discursul, cuvîntarea. Evident — consecință în primul rînd a obligativității interioare a individului de a se afirma. Ieșirea în fața auditorului cerea nu atît virtuozitate, cît îndrăzneală, învingerea temerilor inerente pe care le încerca „starea a treia" și care transpar din retorismele naratorului lui *Buzescu*, apropiate de ale lui N. T. Orășanu,

însă luîndu-se în serios. Este de la sine înțeles că discursul are loc în scene de mulțime, precum al lui Vasile Lupu *(Veleli)*. Nu putem exclude de aici influența tiradelor teatrale, atît de frecvente în epocă, însă chiar sursa acestora este retorică. O înrîurire directă a teatrului poate fi presupusă la *Buzescu,* al cărui autor era și dramaturg și actor. Cuvîntările, în romanul lui Dumitrescu Movileanu, sînt dese : a lui Radu Buzescu, a pașalei Mustafa, a lui Mihai Viteazul ș.a.m.d. Moda alocuțiunii era atît de înrădăcinată, încît și un personaj negativ (un „trădător“) — este drept, într-o piesă de teatru — se bucură de acest privilegiu [9]. Și în romanul lui Blaramberg discursurile ocupă un loc de onoare. Însă ele abundă în *Românii* lui Bălcescu, unde sînt alcătuite aproape după toate legile oratoriei și nu sînt, precum în celelalte scrieri de acum, doar perorații. Bălcescu acordă o importanță aparte acestui tip de exprimare a personajelor sale, prin care caută să le individualizeze, scoțîndu-le în avanscenă, detașîndu-le din contextul rezumativ, de care sînt legate frecvent prin vorbirea indirectă. Într-unul din cazuri însă, vorbirea indirectă liberă este abandonată și Ali-Pașa trece treptat la monologul epic obișnuit ; o excepție, deoarece, de regulă, Bălcescu preferă vorbirea indirectă liberă, care conferă personajelor sale, în special lui Mihai, un caracter mitic, prin neindividualizarea cuvintelor. Personajul rămîne prins într-un timp care este și nu este al lui, mai degrabă al povestitorului, ca o posibilă proiecție. În alte texte epice de acum, discursul se arată tributar retoricii, fiind un element independent, cu raportare debilă la celelalte componente ale povestirii. El vine direct din avantext, din dorința autorului de a captiva opinia publică, adică pe cititor. Iar acesta, scriu frații Golescu, nu poate fi mișcat decît prin *ah*-uri și *oh*-uri [10].

De altfel, avantextul este acela care, după cum se va fi desprins din paginile anterioare, ușurează pătrunderea elementelor retorice în epica acestor ani. Scriitorul nu a înțeles încă deplin că un subiect nu devine romanesc decît în roman. Asemenea atitudine va ajunge un truism, peste cîtva timp. Însă între 1850—1860, prozatorul român este tentat să considere epică orice înlănțuire faptică din realitatea istorică sau, mai curînd, orice răspuns propriu la o astfel de înlănțuire.

Pot fi observate, prin urmare, două feluri de manifestare a avantextului : prezența unor secvențe luate direct din realitatea istorică (înfruntarea dintre „bravii" lui Aldo și Cincacov ; viața mondenă a Bucureștilor, în *Manoil*) ; prezența unor răspunsuri ale scriitorului la asemenea secvențe, cu un caracter tot atît de circumstanțial. Cronologicul în care viețuiește autorul se prelungește mult în text, de obicei prin caricaturizarea personajelor ce reprezintă opusul concepțiilor sale politice. Spre pildă, Gorjănilă și Bincu șătrarul, din *Coliba Măriucăi*. Situația este generală, V. A. Urechia nu face decît să o ilustreze, cu deosebire cînd închipuiește figuri negative. „Marii pămîntului", cărora le adresează o veritabilă filipică alcătuită după preceptele retoricești („voi, pulberea pulberilor"). *Coliba* este totodată unul dintre cele mai bune texte epice, în care umorul are un loc aparte. Însă un loc pe care nu-l poate păstra mult timp, atacurile avantextului fiind atît de vehemente, încît ironia și sarcasmul devin repede copleșitoare, ca și acuza demonstrativă, desprinsă din elocința juridică : „Iacă ce fel de oameni guvernau biata Moldovă !" *(Veleli)*. Într-un mod înrudit procedează și N. Filimon. *Escursiuni în Germania meridională* cuprind numeroase pagini cu veleități epice, mai ales scene demonstrative. În astfel de împrejurări, personajele au funcții strict ilustrative (bogasierii, nobilul rus), construite numai pentru a argumenta. Consecința este că dialogurile sînt alcătuite din aforisme, schimburile de replici părînd desprinse dintr-o perorație.

Peste toate domină însă interogația, care pornește mai întîi de la narator. El îi dă tonul, el o construiește, convins că pe astfel de căi ocolite sugerează mai mult decît prin numirea directă : „Dar unde erau nemicii cu care aveau să se lupte ? nu cumva credeau ei că etc." *(Aldo)*. Este, în fapt, o dublă afirmație, o întărire a opiniilor puse în circulație. Redundanța are menirea să dea un și mai pronunțat relief figurii naratorului ; dacă nu să-l individualizeze, cel puțin să-l scoată din anonimat printr-o stereotipie lexicală. „Dar oare cine-i insul acela /.../ ? cine-i oare etc." ; „cunoști tu oare /.../ Cunoști tu oare etc" *(Coliba Măriucăi)* ; „Dar cine-i fecioara care se vede în camera vecină ?" *(Buzescu)* ; „Cine fu acela /.../ Cine e acela etc." *(Bucur)* ; „Era oare semnalul nemicului ce s-apropia ? /.../ Poate că era geniul astor

munți etc." *(Aldo)*. Exemplele ar putea continua la nesfîrșit. Paradigma este de tipul următor : „Erau aceștia zbirii care căutau să dea peste culcușul victimelor ce jurase să-și răzbune sau vre o bandă amică ce aducea vre o noutate soților săi ? Era însuși Brav, eroul și căpitanul a trei sute, locuitorul acestor munți ?" *(Aldo)*. De remarcat faptul că interogația retorică apare de regulă în momentul culminant al unei scene, pe care are rostul de a-l marca. Probabil că tipul de retorism amintit provine din încrederea excesivă a naratorului în sine, pentru că el se joacă, după cum prea bine se constată din ultimul citat, cu uneltele narațiunii, ca și cum le-ar stăpîni la perfecție, deși în realitate nu posedă decît vreo cîteva, elementare. Retorica lui ar fi deci un amuzament, satisfacerea unui capriciu de începător, deși nu în totalitate. Prin faptul că apare în momentele de culminație, ea dezvăluie strădania povestitorului de a-l captiva pe cititor, introducînd un suspens care miniaturizează schema foiletonului. Astfel, retorica prozei acestor ani înseamnă posibilitatea ridicării unui colț de pe cortina narațiunii. Probante sînt numeroasele pauze punctate dintre întrebările unui lanț, care îi dau cititorului răgazul de a savura descoperirea unei lumi necunoscute. Este vorba, în ultimă analiză, de un „joc serios", în care sînt antrenați deopotrivă naratorul, cititorul și povestirea.

Dar poate cel mai răspîndit procedeu retoric în proza deceniului este anafora, venită direct din cuvîntarea revoluționară sau din articolul militant. Tipice sînt din acest punct de vedere intervențiile lui C. A. Rosetti, din care fiecare pagină oferă cîte un exemplu [11]. Din publicistica baricadelor a trecut în eseu, unde, în unele cazuri, a dat rezultate notabile. [12] De aici a fost transferată în epica încă incertă a acestor ani, unde a proliferat. Tipul este următorul : „Cată să zicem toate acestea /.../ Cată să descriem greutățile, nevoile /.../ Cade-se prin urmare /.../ Cade-se în fine..." *(Bucur)*. Însă în *Omul Muntelui* procedeul este rar („Matilda, totdeauna mare și nobilă /.../ Matilda care mărturisea /.../ Matilda deschidea inima..."). Chiar Odobescu nu poate renunța la anaforă : „Tu /.../, tu /.../, tu deci..." *(Chiajna)*.

Apelul la asemenea procedee trădează debilitatea profesională a prozatorului, dincolo de ceea ce își închipuiește el că ar fi. Este vorba de o deficiență profundă în

cele mai numeroase cazuri, aceea a motivării lexicale Naratorul se bazează în mare măsură pe cuvîntul rostit, ceea ce înseamnă că el este încă timorat și se adresează în realitate unui auditor, limitat și poate familiar. Retorica prozei de acum sprijină caracterul închis și ciclic al narațiunii și dovedește că, deși se manifesta parcă în agora, prozatorul este nesigur și tocmai din acest punct alege îndemînarea rostirii și ocolește dificultatea scrierii. Pentru prozatorul deceniului al șaselea a scrie oricum este tot una cu a scrie artistic. O dovedește între altele imixtiunea retoricului, care, la nivelul autorului, însemna totuși a scrie oricum.

Altfel spus, prozatorul postpașoptist este înclinat vizibil către demonstrația convingătoare. În consecință, recurge la digresiune cînd i se pare potrivit, ceea ce subminează epicul și îi dă nu o dată înfățișare de eseu. Cel mai ilustrativ text este, din acest punct de vedere, *Bucur*, romanul lui Pelimon. Fiindcă specificul lui se află în rezumate narative, nu se recurge niciodată la întoarceri în timpul evenimentelor, ci se operează simple digresiuni. Astfel, finele capitolului al treilea se referă la hotărîrea lui Bucur de a pleca în Moldova, să lupte împotriva tătarilor, care năvăliseră acolo ; începutul capitolului al patrulea este următorul : „O mare parte a Moldovii, *ziserăm*, simțise cu durere jaful...". Sau, mai departe : „Ne vom întoarce acum, dimpreună cu lectorul nostru, ca să vizităm cîmpul ostirilor moldovenești, tăbărîte, *după cum am arătat mai sus*..." Dar acestea sînt simple anunțuri care împing textul în sfera eseului, prin abateri retorice. Încheierea unei asemenea linii colaterale este, de obicei, în felul : „Ați auzit, domnilor, acesta este Bucureștiul". Și *Omul Muntelui* recurge la digresiuni, ieșind astfel din logica narațiunii. De pildă, în capitolul *Bistrița*, un întreg paragraf este dedicat virtuților patriotice ale doinei, plecîndu-se de la o melodie „auzită" de narator. Însă cîntecul a fost introdus în circuitul povestirii numai pentru a prilejui digresiunea despre Traian, urmașii lui și despre starea jalnică a țării la 1857. O dată pornită, digresiunea nu poate fi ușor stăvilită. Ea creează o breșă și scoate povestirea din timpul ei propriu, creîndu-i obstacole naratorului. Nu însă și autorului, căruia, de fapt, digresiunea îi aparține. De aceea, pornind de la doină, el

ajunge repede la impudența ocheadelor din saloane, la grobianitatea boieroaicelor ș.a.m.d.

Element al epicului acestor ani, digresiunea este una din urmele avantextului. Nu tocmai cea mai puternică, însă printre cele mai reprezentative. Avantextul este cea mai importantă provocare a textului epic din deceniul al șaselea, text care nu poate fi conceput altfel decît ca un răspuns la o situație anterioară actului scrierii. În primul rînd, este o instigare venită din partea unui cititor, a cărui însușire de căpetenie este de a fi de față tot timpul și de a *asculta* textul pe măsură ce acesta apare. Actele scrierii și ascultării textului sînt concomitente, de aceea naratorul se simte dator să marcheze prezența unui ascultător implicit, prieten ori adversar.

Epicul se desprinde, în consecință, extrem de greu de conjunctural, acesta îl înseamnează, se strecoară mult în interiorul lui, dezechilibrîndu-l și trăgîndu-l în afara teritoriului imaginarului. Așa se întîmplă la 1850, cu *Tainele inimii,* unde incipitul poate fi considerat a dura cîteva bune pagini. Desigur, este o extindere a sensului, însă am făcut-o în mod voit, pentru a indica anevoioasa detașare a epicului. *Confeteria lui Felix Barla,* titlul capitolului prim, anunță că, într-un fel oarecare, istoria romanescă aici va începe. Însă la „confeterie" nu se ajunge decît după mult timp. Naratorul pleacă de la plimbările pe dealul Copoului, digresînd pe marginea impresiilor lăsate de promenade celebre din străinătate, introducînd apoi alte digresiuni în digresiunile deja imaginate, după tipicul oratoriei asociative, cu interpelarea lectorului, cu aluzii la locuri recognoscibile istoricește. Un text amestecat, prevenind asupra a ceea ce va urma: o mixtură de procedee dominate de avantext. Paginile introductive sînt prevestite de fraza, extrem de amplă, a incipitului, cu aluzii ironice extra-textuale: „Toate orașele care au ambiția de a se numi capitalia unei țări mari sau mici, fie imperiu, rigat sau chiar prințipat (1), au cîte o primblare favorită. Acesta este locul plăcut unde se adună gloata de bogați sau de acei carii voiesc a fi crezuți de bogați, de tîrîie-brîu, de curiozi, de alergători după havadișuri — (puriștii limbei noastre binevoiască a-mi ierta această expresie barbară (2) — de femei à la mode, de lorete, de oameni de lume, de tineri anglomani, dandis și gentlemeni, riders, de lei și paralei și, în sfîrșit,

acea gloată care prin o generală convenție — iertați-mi că nu zic „convenciune“ (3), se numește obicinuit societatea aleasă, cînd de multe ori ea este foarte amestecată“.

Deci măcar trei ieșiri ironice, extrem de clare, din desfășurarea normală a textului. Citită fără aceste abateri, fraza curge firesc pentru un început de roman realist; dar totodată fără ele nu ar mai fi frază tipică de incipit romanesc pentru acest deceniu. Cele trei inserții avantextuale arată că romancierului îi este imposibil să intre direct în epic.

Ceea ce debutul prevestea paginile următoare amplifică. De la general, se trece la particular, de la „primblare“ (în sensul de „loc de promenadă“), la înșiruirea și descrierea cîtorva faimoase locuri de acest fel: Champs Elisées, Prater, Tiergarten ș.c.l., apoi la Copou și la caracterizarea acestuia. Cum era de așteptat, nu textul este dezvoltat, ci parantezele avantextuale, ironia în primul rînd. Aglomerările substantivale, foarte agreate în epocă, au la Kogălniceanu nu rolul completării unui gol existențial, ci reprezintă o invazie a pretextului; nu fac parte din lumea romanului, precum la Odobescu ori Cantacuzino, ci aparțin ziaristului Kogălniceanu. Prozatorul este perfect conștient de îndepărtarea de la firul epic, un astfel de „speach“ fiind un „mic cuvînt ieșit din șirul romanului“, datorat, explică el tot aici, patosului moralizator; intenția lui este de a „polei“ învățătura morală, povestirea fiind un simplu vesmînt al unor teze.

Un caz straniu este acela al lui Pelimon, din *Bucur*, roman în care nu se mai regăsește. Dimpotrivă, produce un text hibrid, de un nivel jos și care ilustrează limpede cît de greu s-a autonomizat epicul romanesc. Cel dintîi capitol din *Bucur* e constituit dintr-o descriere a Bucureștilor, făcută *à vol d'oiseau*; al doilea, intitulat *Unirea*, are o structură tipică de articol politic și discută relațiile dintre diferitele provincii românești; al treilea, *Bucur*, face o „biografie“ a personajului, alcătuită după norma istoricului, deși neautentică. Nici un fel de ficțiune epică. Însă acest al treilea capitol, așa greoi cum se prezintă, face trecerea la romanul propriu-zis. Oricum, structura narativă a debutat neclar, istoria romanului se vrea confirmată de adevărul istoric, ceea ce era imposibil. Este o consecință a dorinței prozatorului de a statua o continuitate ireproșabilă între ficțiune și contingent. El nu

are conştiinţa propriei capacităţi de a închipui a istorie epică. Un cuvînt din discursul literar este asociat unei situaţii avantextuale, cu deosebire cînd acel cuvînt are în vedere un raport social sau relaţionarea autorului la o anume circumstanţă socială.

Nici în *Omul Muntelui* detaşarea de avantext nu este mai uşoară, „Doamna L." fiind, ca şi autorul *Tainelor inimii*, probabil un imbatabil orator politic. Deci primele fraze ale romanului se referă la prospectul direcţiei poştelor munteneşti, iar mai departe, scriitorul se întoarce brusc din prezentul povestirii în cel conjunctural, prin prezentul indicativului : „deşi sărăcia simţurilor morale ale societăţii privilegiate *este* mare în România, simţiseră însă că-n această femeie" etc. Însă de la 1850 la 1857, un progres s-a produs totuşi. Agresiunile avantextului, din capitolul *O noapte la ospătărie (han)*, din romanul Doamnei L., sînt succinte, naratorul doreşte vizibil să intre cît mai curînd în lumea povestirii. Descrierea hanului şi referirile la starea jalnică a unor asemenea localuri în Moldova sînt concentrate şi au mai curînd aspectul detaşat al ancorării realiste.

„Omul Muntelui" este un exemplu şi sub un alt aspect, acela al personajului-retor. Acesta ţine mereu discursuri, nu neapărat în faţa unei mulţimi, cît în faţa lui însuşi, ca un fel de exerciţiu deşert, în oglindă, pentru propria elocinţă. De regulă, asemenea monologuri-cuvîntări sînt perorate de pe o înălţime („Popol gîrbovit supt aripa sclaviei ! strigă el" — adică Hora). Byronism, desigur, însă autohtonizat, la fel ca în *Aldo* sau într-*Un vis pe Carpaţi*. Sînt, în ultimă analiză, ticuri retorice întărite de contextul socio-cultural şi care, împreună cu discursul dramaturgic şi cel liric, conferă o fizionomie particulară epicului din deceniul al şaselea.

Acolo însă unde retorica are un cuvînt greu este în structurarea naraţiunii, cu deosebire a scenei şi a modului ei de încadrare. În romanul nostru de început, retorica devine un element pe care se sprijină demonstraţia, un component al silogismului pe care şi l-a propus prozatorul. În asemenea împrejurări, scenele respective au rol de *exemplum*. Spre pildă, C. Boerescu încheie primul capitol din *Aldo* în felul următor : „Veniţi dar cu toţi /.../, veniţi de suspinaţi împreună cu mine pe sepulcrele eroilor căzuţi". Fraza de debut al celui de al doilea capitol

marchează incontestabil intenția de ilustrare: „Era la începutul secolului al XIX-lea, cînd popolii etc." Sîntem invitați să luăm povestirea care va urma drept o pildă (imaginară sau aievea). Peste cîțiva ani, în 1860, Pantazi Ghica procedează în alt chip, atenuînd mult impresia de ilustrare a „boemiei", pe care precuvîntarea romanului său o teoretizează. Legătura dintre sfîrșitul prefeței și debutul primului capitol este altfel închipuită, istoria romanescă avînd o desfășurare ca și independentă: „Erau unsprezece ore seara. Pe Podul Mogoșoaiei nu se auzeau decît zgomotul trăsurelor care urcau și coborau ulița și cîțiva pași de oameni etc." Epicul a cîștigat mult în stabilitate, prin Pantazi Ghica, în vreme ce la Boerescu el rămîne înrudit cu procedeele folosite de Bălcescu, în *Românii subt Mihai Voievod Viteazul*, cu deosebire prin frazele moralizatoare fie din introducere, fie din final. Andrei Bathori „răsplătea printr-o moarte crudă nenorocirea de a domni"; și urmează cîteva pagini cu povestirea evenimentelor care — sîntem obligați să citim astfel — înseamnă răsplătirea nenorocirii de a domni. Și alte capitole din scrierea lui Bălcescu sînt gîndite în acest mod, mai ales cînd este vorba de interludii — loc predilect de adăpostire pentru modele comportamentale, eroice, josnice, patriotice, arghirofile etc.

Pe un adevărat torent de *exemplum*-uri își structurează Heliade *Biblicele*. Este foarte adevărat că însăși natura evenimentelor o reclama. Însă este tot atît de adevărat că Heliade, fire paradoxală, ar fi putut respinge obligația. El, totuși, o primește și o adaptează cerințelor, adică o aduce în prezentul cel mai viu, al său. Micile-i istorioare care împînzesc comentariile sînt orientate către demonstrarea unui concept, în intenție teologic, în fapt laic, ținînd chiar, în mod inconștient desigur, de abisurile individualismului. *Exemplum*-urile lui Heliade sînt confecționate după canoanele obișnuite, dar morala lor nu este religioasă, ci, o reamintim, blasfematorie, întrucît refuză autoritatea biblică și își însușește autoritatea politică. În mod curent, precum la toți scriitorii epocii, *exemplum*-ul heliadesc se dirijează către actualitate, legendarul plecînd din cea mai stringentă conjunctură, aceea a individului prins în menghina autoritarismului. Elocvent este acela care închipuie, rezumînd o structură de basm, lupta dintre om și divinitate.

Oricît de nebulos, titanismul lui Heliade este domestic, pastoral în esență, înrudit cu acela al lui Alecu Russo, din *Cîntarea României*. Oricum, *exemplum*-ul lui este mult mai apropiat de epic decît al lui Pelimon, din *Bucur*, întemeindu-se nu pe imaginea artistică, dar pe enunțul simplu, pe afirmația ori pe negația nudă, pe silogism, constituite într-un discurs tipic retoricii.

În *Biblice*, Heliade construia o pildă pe un fapt petrecut în timpul revoluției din 1848. Situația este caracteristică întregului epic de acest fel, în structura căruia intră o continuă referire la realitatea istorică. Altfel spus, literatura *exemplum*-ului este doar parțial literatură, căci privește necontenit către realitatea conjuncturală, în sensul corijării, mai precis, al blamării ei. Literatura-exemplum este mereu predispusă către a pune la index nu atît aspecte ficționale, cît istorice. Imaginarul cade pe planul al doilea, precum în *Omul Muntelui* : „Ea [Matilda] cunoștea caracterul boierilor, știa c-o minciună este un ce ușor pentru dumnealor cînd pot micșora astfel scăderile lor sau ascunde intrigile lor cele întunecoase. Mama Ruxandei iubea pe streina *precum se iubește în general în lumea mare*, adică jertfind totdauna iubirea interesului sau deșertăciunii".

Cum se constată, literatura-exemplum are nevoie nu atît de scene, cît de rezumate narative, căci acestea pot fi mai lesne canalizate spre demonstrație. De aceea, capitolul întîi *(Cărucioara de poștie)* este în cea mai mare parte o lungă sinteză a evenimentelor, chiar dacă ansamblul pare o reînnodare a firului prin anacronie, o aducere la zi a acestor evenimente.

De asemenea, literatura-exemplum are nevoie nu de portrete fizice, dar de aprecieri etice, mai proprii direcționării nemijlocite a intențiilor. Matilda, Mionescu, Petreanu sînt, în primul rînd, încercări de tipologie morală, asemenea celorlalți eroi din proza de acum. Trăsăturile fizice sînt ca și inexistente. Totul se petrece precum într-o fabulă : „Dimitrie Petreanu avea pe lîngă o inteligență aleasă, un spirit încovoios și o ambiție ce o ascundea subt o sfială ce adesea s-asemăna mai mult c-o mizantropie biloasă decît cu modestia unui june carele nu se cunoaște încă [...] Era înțelept, prudent etc.". Rar și numai în legătură nemijlocită cu personajul, literatura-exemplum apelează și la scena narativă, care

poate fi de orice fel, structura ei neavînd, cel puțin în aparență, nimic particular. Dar ea este introdusă, precum incipiturile, de un comentariu care o călăuzește fără greș spre demonstrație : „Făr-avere și fără nume, cererea lui [a lui Petreanu, de a se căsători cu Ruxanda, fată de mare boier] nu putea fi priimită decît c-un surîs de dispreț. Boierii făcură mai mult. Îi răniră c-un fer ars orgulul".

Într-o zi, cînd Mionescu etc Și urmează detalierea unui caz în care Petreanu este înjosit de boieri.

Este de observat, din nou, că naratorul ține să generalizeze trăsăturile personajului, să facă din el tot un *exemplum*. De aceea, vorbește mai întîi nu de „mama Ruxandei", ci de „boieri", categorie al cărei model este „mama Ruxandei". Valoare are în primul rînd indexarea boierimii, scena propriu-zisă fiind concisă și strict anecdotică. În cazurile în care este amplificată, se transformă în parabolă, precum în *Amelia Ștefănescu* și chiar în *Omul Muntelui*, cu prilejul imaginării unei „serate la o prințesă". Scenele de „întrunire", apanaj al literaturii realiste, nu au funcție alegorică în sine, dar o dobîndesc prin atitudinea naratorului, pamfletară, adică moralistă.

Din nou, elementul care îl sprijină pe narator în intențiile lui este personajul. După ce îl construiește — sumar — pe Mionescu, prozatorul din *Omul Muntelui* sfătuiește : „Junime simplă și curată, fugi, fugi precît vei putea de oamenii aceia carii par a fi însemnați pe frunte etc." Portretul a fost făcut în mod vizibil ca o pildă (rea) și explicitat ca atare. Un portret-exemplum este de obicei însemnat prin inserarea în textul lui a unor referiri la realitatea imediată : „Mionescu [...] era *ceea ce se numește* [...] *Era p-atunci moda* [...] Căci coconașul, *ca mulți dintre compatrioții săi* [...] Inteligent, *ca cei mai mulți din nația lui* etc.". Ele sînt urmate de dezlegarea sensului etic al alegoriei : „Aceasta este pedeapsa naturelor celor vii, care [...] Aici este un pericol mare etc.".

Un portret-exemplum este marcat prin trei caracteristici : ilustrează teze generale ale autorului referitoare la starea socială ; relaționează direct portretul ficțional cu realitatea istorică ; explicitează întreaga fabulă. În același timp, el trădează temeiul adînc retoric al prozei epice din acest deceniu, a cărei particularitate este de natură sinecdotică : denumește specia prin gen, partea

prin întreg. Abaterea va începe să devină semnificativă și să-l atragă pe scriitor abia cu *Un boem român*. Dar în plin deceniu, nimic nu pare mai interesant pentru un prozator decît demonstrarea generalității. Așa procedează Filimon, cu deseori inclusa în antologii povestire despre Friederich Staaps, precum și cu aceea despre Jan Huss, în realitate, ilustrări ale unor teze din cuprinsul jurnalului german de călătorie ; detașarea din context le deturnează sensul originar. De fapt, *Escursiunile* sînt străbătute de o singură intenție : să demonsrteze prin epic ceea ce aveau de demonstrat. Pentru acest motiv scrie Filimon episoadele despre Staaps și Huss, închipuiește un vis despre soarta României, povestește despre celebi Nicolache, despre femeia-husar ș.a.m.d. Ceea ce facilitează mult trecerea de la un episod la altul fiind tocmai caracterul generalizator al conceperii și alcătuirii fiecărui element din ansamblu, Aici se inserează rolul creator al clișeului, extrem de răspîndit la Filimon, pînă la *Ciocoii vechi și noi*. Prozatorul nu se îndepărtează niciodată de generalități, de aforisme și de automatisme comportamentale, alcătuind un epic eterogen, ciudat ca înfățișare, tot timpul rigid și păstrînd o poză apodictică. Mereu se simte obligat să aducă probe și să construiască lanțuri de argumente. Scenele care au un promițător debut narativ se întorc repede în demonstrații, descrierile sînt simple dovezi pentru admiterea premisei.

Ar fi însă greșit să ne închipuim că epicul postpașoptist se definește numai prin retoric. Este prea elaborat, prea construit pentru a mai îndeplini cerința esențială a retoricii : „efectul de improvizație“ [13]. Tocmai pentru că este un începător, scriitorul trudește din greu și vizibil pentru orice amănunt, adună sîrguincios de ici și de colo, străduindu-se să asambleze ceea ce părea imposibil, pentru a încerca să creeze un nou gen de discurs — romanul. Retorismele se însumează într-un strat distinct, care va fi însă dislocat, din fericire, prin dialog și povestire, permițînd formarea unui amalgam mult mai înrudit cu specificul romanului decît înșiruirea de simboluri, anafore, interogații, duplici. În subteranele deceniului se forjează reacția față de entuziasmul viforos, adolescentin, al acestor ani. Este cît se poate de semnificativ că, în 1857, Maiorescu, îndrumător al generației următoare — se simte fascinat de „divina“ filosofie și de logică [14], ul-

tima, probabil pentru capacitatea ei de ordonare a elanului. Că subminarea retorismului în literatură începea să prindă teren o dovedește între altele și o cronică literară din 1858, iscălită Iordana (A. Costiescu sau N. Filimon), construită ca o parodie a anadiplozei retorice: „Un filosof a zis că din tot corpul omenesc, limba e compusă de miere și venin. Românul nu e filosof, dar e plin de curagiu și de bravură, ca strămoșii noștri romani, cari au colonizat Dacia sub imperatorul Traian Ispanicul. Istoria Spaniei ne spune că dupe căderea Grenadei regele Ferdinand o privi plîngînd din vîrful muntelui Padul, iar sultana Zoraia, văzîndu-l, îi zicea: cu adevărat ți se cuvine să plîngi ca o femeie regatul pe care n-ai știut să-l aperi ca un bărbat. Iată o femeie virtuoasă, care face onoare sexului ei. La noi, femeile se ocupă etc." [15].

În 1860, Pantazi Ghica va folosi retorismele cu precădere în scenele comice, iar Radu Ionescu mai că va renunța la ele. Vor supraviețui, pentru puțin timp, în valul de „mistere" ce va urma lui 1860, ca o ultimă încercare de actualizare a unor lucruri depășite.



TIMPUL PĂSTORULUI

Am subliniat deseori în cuprinsul lucrării noastre că în acest deceniu individul este supus mai mult decît oricînd colectivității, deși, totodată, dorește să evadeze de sub tutelă. Pe de o parte, el ține în bună măsură de un patriarhalism încă dominator, ceea ce explică apariția și extinderea modelului epic al „bunului păstor". Dar, pe de altă parte, „om nou", așa cum se pretinde în numeroase rînduri, își dă silința să se elibereze, să fie el însuși în mod absolut. Scindare dramatică și care s-ar fi rezolvat poate nu tocmai fericit dacă nu ar fi fost la îndemînă cele două căi de emancipare, mai bine-zis, cele două posibilități de manifestare a tensiunilor antagoniei profunde : politica și literatura. Cea dintîi însemna putința de identificare cu o colectivitate și prin aceasta de cîștigare a unui sentiment de siguranță care altfel, în împrejurările concrete ale vremii, greu s-ar fi putut dobîndi. Cea de a doua presupunea o restrîngere și o particularizare către care „starea a treia" se simțea necontenit împinsă. „A face politică" și „a face literatură" sînt două complementarități organice, în așa măsură încît marchează și definesc adînc deceniul.

Lirica înseamnă înainte de toate o deplină descătușare a individului, o exultare a unui sine patetic, un monolog al poetului. Dramaturgia presupune o capacitate dialogică pe care, iarăși, insul deceniului o are, deoarece dorește să-și afle diferența specifică. Însă ambele posibilități au o deficiență, majoră din punctul de vedere al justificării profunde : parțialitatea satisfacerii raportului ins-grup. Descoperirea epicului în acest deceniu (căci se poate vorbi despre o descoperire a lui, chiar numai statistic vorbind) rezultă, așadar, și din necesitatea impe-

rioasă a con-viețuirii, a scufundării într-un timp eminamente circular, arhaic și securizator. Pentru scriitor, epicul reprezintă un sprijin existențial, o cale de fuziune, pe o suprafață mai întinsă și într-un ritm mai adecvat, cu lumea socială. Într-o nuvelă sau într-un roman, vorbește și naratorul, dar vorbesc și personajele, glăsuiește atît Eu, cît și Celălalt. Însă nu dialoghează, precum în teatru (de care, iarăși, este plină epoca). Firește, nu am în vedere dialogul personajelor, ci pe acela interior. În epică, individualitatea creatoare exultă printr-un singur element, care este naratorul și care se divide cu delectare exorcistică în sine și în alții, presupunînd că a aflat drumul cel mai potrivit de manifestare a trăirii în lume. În concepția deceniului, epicul reunește motivațiile liricului și ale dramaticului, fără totuși a le domina. Dar însuși faptul că apare masiv acum este grăitor, ca indiciu al dezvoltării conștinței epice. Altfel zis — a conștiinței evenimentului. Avîntul pe care îl cunoaște epicul demonstrează frenezia evenimentului, care-i animă pe scriitorii postpașoptiști ; epicul facilitează jocul întîmplărilor, dispunerea lor în alt chip decît le-o propunea realitatea istorică. „Romanțul cuprinde tot, exprimă tot“ — întărea Radu Ionescu.

Din acest motiv, este acceptat un element de mare circulație în romanul european al vremii — întîmplarea, sau, cum i-a spus Bahtin, „întîmplarea inițiativă“ [1], extrem de agreată de romancierii noștri. Să fie oare fructul unui simplu mimetism, al unei fraude neglijente ? O privire superficială către asemenea rezolvare este tentată să se îndrepte, fără a avea în vedere rațiunea adîncă, aceea de la nivelul substratului psiho-social. Prea brusc fuseseră zdruncinate încrederea în sine și optimismul juvenil al generației de acum, prea se prăbușise cerul, pe neașteptate, peste pașoptiști, prea repede se răsturnaseră speranțele lor imediate pentru ca toate acestea să nu dea viață unui cult al destinului, mai precis — al întîmplării. Preferința pentru răsturnările spectaculoase din epica acestor ani nu este numai o înrîurire a modei europene sau este abia în al doilea rînd. Scriitorul român, el însuși, redescopere — este drept, cu ajutorul modelelor străine — plăcerea, sau rațiunea, sau gustul evenimentului, trăit chiar de el, transferat asupra înlănțuirilor faptice imaginate în nuvelă ori în roman. Epoca este plină de eveni-

mente epice, de la *Vosia* la *Un boem*. Ele marchează, schimbă și determină succesiunile ulterioare, ca în caruselul *Serilor de toamnă*. Sînt suverane în epică, pentru că suverane erau și în viața socială și individuală. O „întîmplare“ poate modifica traiectoria unei vieți, poate „determina“ o soartă. Și probabil în nici un alt roman nu se manifestă mai plenar această caracteristică decît într-*Un boem român* și, parțial, în *Don Juanii din București*, exaltări ale incidentului trăit imediat și frenetic. Se cuvine să distingem însă două linii de evoluție, ce jalonează tot atîtea trepte către maturizare. *Serile de toamnă*, *Omul Muntelui*, *Aldo* ori *Buzescu* mizau în primul rînd pe întîmplări — să le zicem — exterioare. De exemplu, Ion Criță salvează viața cuiva, iar acesta se va dovedi un boier cu mare trecere, care, probabil (romanul nefiind terminat), va decide o schimbare a cursului neconvenabil luat la un moment dat de fapte. Cu alte cuvinte, întîmplarea „inițiativă“ nu-i aparține personajului, este un dat străin, care nu are aparență de *fatum*, ci de simplă peripeție. Costică (din *Hoții*) se arată a fi în cele din urmă nu numai iubitul Lefterică̆i, dar și salvatorul negustorului și ginerele proiectat. Triplă coincidență, fără altă justificare decît în savoarea aventurii. Poate însă că „savoare“ să fie un termen impropriu pentru motivația reală a acestor potriviri. Motivație în fapt dramatică și chiar pe alocuri tragică : postpașoptismul consideră că eșecul social, implicit și acela individual, este o consecință a unui șir de intervenții și coerciții pe care el, în chip de pașoptist, nici nu le-a așteptat, nici nu le-a aprobat și care i-au fost impuse ca niște fapte străine lui și spiritualității sale. „Aventura“ nu o trăiește, ci o suportă.

Lucrurile primesc însă o altă întorsătură cu Pantazi Ghica și Radu Ionescu. Boemia lor înseamnă provocarea întîmplării, inițiativa nu acesteia îi aparține, ci personajului. Paul al lui Pantazi Ghica se aruncă în viață pentru a o sfida trăind clipa, indiferent la cele ce vor surveni mîine. Mai curînd, înfrigurat la gîndul celor ce se vor petrece imediat. Don Juanul bucureștean al lui Radu Ionescu „aleargă după ideal“, cu alte cuvinte, se creează (ori se caută) pe sine. Gogor Terez și ceilalți se joacă, transfigurează întîmplarea, își supun (ori își închipuie că supun) peripețiile. Către 1860, postpașoptistul socoate în alt chip lumea, epicul pe care îl creează se structurează pe

alte coordonate decît la începutul deceniului. Încît nu-l mai putem acuza atît de lesne că s-a străduit să imite cutare model francez.

Treptat, prozatorul cîștigă una din însușirile esențiale ale epicului : capacitatea de sistematizare a evenimentelor, de ordonare a succesiunii lor nu după o logică extraordinară, ci după una proprie lor. Aventura dobîndește o conștiință a apartenenței la un lanț de similarități, față de care este datoare să arate puncte comune într-o ordine specifică. Ruptura dintre cele două începe a fi intuită în epocă și semnificativ este faptul că argumentul aparține unui viitor adept al experienței epice a evenimentului. Este vorba de Ioan M. Bujoreanu, care, în 1862, va publica, după cum se cunoaște, *Mistere din București*. În 1857, el tipărește sceneta *Cuconu Zamfirache*, în care închipuiește un dialog între arendașul Zăpăceanu și sluga sa Stănică [2]. Hazul e provocat de tentativa arendașului îndrăgostit de a ieși din trama istoriei sale pentru a păși în teritoriul foarte nesigur al logicii artei. Contrastul comic are loc între trăirea diurnă a faptului divers, pe de o parte, și, pe de altă parte, strădania lui Zamfirache de a o supune unei rînduieli care să fie alta decît aceea de toată ziua.

Desigur, un atare proces avusese loc și mai înainte de 1850 și *Alexandru Lăpușneanul* dezvăluie faptul cu prisosință. Însă tentativele fuseseră sporadice, nu au cunoscut frecvența din perioada postpașoptistă. Pentru a conchide, doi factori mi se par determinanți în noua orientare. Unul este de factură sociologică, anume — absolutizarea evenimentului istoric (am în vedere istoria individului), provocată de răsturnările succesive, catastrofale ori benefice. care au avut loc între 1850—1860 și care au pricinuit o sensibilitate aparte față de timp. Celălalt este de domeniul literarității, anume — descoperirea funcției artistice a evenimentului, prins într-o înlănțuire care determină sesizarea narativității. Nu se poate exclude de aici influența europeană, epicul românesc neconstituindu-se de la sine, nefiind o „generație spontană". Iar scriitorul român al deceniului al șaselea avea o conștiință clară în această privință. Semnalînd o înrudire dintre o strofă a lui Ion Catina și una a francezului Imbert Galloix, foarte interesantul Bossueceanu remarcă de îndată : „oricare ar fi fost elementele streine ce el poate a cules din scriitorii

altor națiuni, germul a fost într-însuși și el reprezintă curat poporul român, cu durerile și necredința sa, provenite din atîtea nenorociri și suferințe“ [3].

Scriitorul simte nevoia să se stabilizeze și totodată să se includă într-un șir literar, care să fie și național, dar și european. Începe a prinde contur și ideea unei istorii a literaturii. O avea gata, în 1849, Ion Maiorescu. „Această publicare ar răspunde la cea mai urgintă și mai simțită lipsă“ — opinează el [4], revelator pentru tendințele epocii. Mai mult încă, scriitorul de acum este ferm convins că orice activitate de critică literară este de prisos, întrucît nu de aici are el a învăța cîte ceva. Nu este vorba de un orgoliu deșert, ci de prezența aceluiași spirit al literarității, care va sta la temelia avîntului epic. Scriitorii, afirmă impetuosul Nicolae Ionescu, s-au format „unul pe altul“ și descind „din sfera inspirărei grecești“ [5]. Deci, la 1851 exista o limpede idee în privința unității literare și a necesității includerii într-o continuitate. Redescoperim, de fapt, un loc comun al deceniului, pe care lipsa de cunoaștere a textelor l-a eludat uneori, pentru mai comoda soluție a subordonării totale influențelor străine și a acceptării originalității numai sub forma pitorescului ocazional.

În postpașoptism are loc o rapidă interpătrundere a artelor ; în sensul care ne interesează aici, literatura adăpostește nenumărate referiri la surorile ei : muzica, pictura, dansul. Pianul își are locul lui în versurile lui Radu Ionescu și ale lui P. M. Georgescu ; Liszt — în ale lui Pelimon ; pictura lui Rafael este invocată de Crețeanu, iar a lui Gh. Tătărăscu — de Radu Ionescu. Unul dintre cele mai bune exemple ale modului în care diferitele arte pătrund în literatură îl oferă memorialul lui Filimon, în care alternează rînduri despre muzică și pictură cu fragmente narative. Filimon dovedește aici, mai bine decît aiurea, o euforie a sincretismului, a existenței în lumea artei în genere, ocazionată de epic și de cotidianul privit tot timpul cu ironie. În parte, voiajul lui Filimon este imaginar, ghiduri diverse îl ajută. Mai bine-zis — îi provoacă închipuirea : fantezia lui este liberă să lucreze pe marginea notelor seci, să facă asociații frecvente, pe care le unește prin intermediul epicului.

Îngemănarea atestă nu un fenomen de suprafață, ci un început de autoreflexivitate, tipic pentru întreg do-

meniul artistic de acum și în mod particular pentru epic. Caracteristic este, între alții, Odobescu, al cărui *Mihnea* folosește drept motouri fragmente din textul propriu. Este o urmă din Costache Negruzzi, dar a-l imita pe *Lăpușneanul* însemna a avea și conștiința tăriei paginilor proprii și ale modelului. Probabil le avea pe amîndouă. Dar judecată în ansamblul epocii, autocitarea devine elocventă pentru încrederea în sine pe care o cîștigă textul narativ. Odobescu mai dezvăluie și o altă fațetă a chestiunii : a creditului acordat unui text, cu deosebire unuia literar (artistic, oricum). Utilizarea altor partituri literare în rîndurile proprii indică augmentarea lucidității literare a epocii, a unei conștiințe încă nu deplin specializate. Literatura este concepută ca un tot indivizibil, în care intervin doar separatori modici. Fără această primă treaptă a totalității este dificil să ne închipuim că ar fi putut apărea la noi romanul. Bălcescu ne oferă, în *Românii*, o probă peremptorie, scrierea sa fiind un colaj alcătuit pe principiul interacțiunii diverselor genuri și specii. Fragmentele care îl compun sînt istorice ori, cel puțin, considerate istorice. Problema este că alții le consideră ca atare, ele fiind, cele mai multe, poeme epice, de curte, cronici aflate la marginea literaturii, jurnale de călătorie. Cît privește selecția, Bălcescu se oprește în mod curent asupra „izvoarelor", a căror turnură narativă este evidentă ori le-o acordă el. În *Românii*, Bălcescu aplică una din strategiile literarității, care este interacțiunea dintre texte diverse. Obține pînă la urmă nu numai literatură în istorie, ci chiar romanesc în istorie. El își tempereează discursul literar în mod vizibil cu procedeele discursului istoric, dar nu renunță la particularitățile celui dintîi. Spre pildă, caută peste tot o „causa causarum" nu prin explicații științifice, dar prin ilustrări artistice, adică prin imagini. Unul din cele mai grăitoare exemple se află în episodul înfrîngerii lui Sinan. Este firesc deci să-i întîlnim ca izvoare „istorice" pe Cîrlova și pe Grigore Alexandrescu, de vreme ce sînt citate și poeme istorice numeroase.

Deosebirea dintre Bălcescu și Odobescu este, la nivelul epocii, minimă. Precum pe Bălcescu, și pe Odobescu îl interesează cum era „pe atunci", dintr-o rațiune absolut identică. De aceea descrie atît de amănunțit lucrurile și

obiceiurile, pe care nu se încumetă să le imagineze singur. În această privință el este doar autorul colajelor și nu acordă încredere decît textelor anterioare, contemporane evenimentelor sau puțin de mai tîrziu (Ureche, Cronicarul anonim, Hammer, Engel, Șincai). Pe de altă parte însă, la Odobescu a sporit considerabil sprijinirea pe texte *literare,* în speță epice, anterioare, fapt dovedit nu doar de citarea baladelor populare, ci mai cu seamă de amplificarea unor microunități-model din Negruzzi. De remarcat că niciodată, în acest deceniu, nu este invocat un text literar străin în chip parodic, ceea ce probează o atitudine apropiată venerației în primul rînd față de propriul scris. Cu totul semnificativ în acest sens este Blaramberg, fiecare capitol dintr-*Un vis* fiind introdus prin două-trei motouri, toate din autori moderni (Musset, Byron, Lamartine, Hugo, Lermontov, Ammosov, dar și Malherbes, Montesquieu).

Între textele aranjate în colaj există încă o oarecare deosebire, ele fiind departajate prin diverse mijloace, obișnuite, însă avînd comun faptul că propun o delimitare categorică. Chiar Odobescu nu procedează altfel față de Negruzzi, deși la el contopirea este mai accentuată. Cu toate că (sau tocmai pentru că) există o limpede linie de frontieră.

Cu Pantazi Ghica, lucrurile prind un contur diferit, deși mai puțin sub aspectul valorii și mai mult sub acela al dispunerii elementelor. *Un boem* este în mare măsură o construcție după model [6], iar urmele acestuia au rămas, spre a mărturisi asupra unei alte trepte de includere a textului narativ într-un lanț de similitudini. Predominantă este referirea continuă la un alt text, uneori în preajma unei experiențe dramatice, chiar tragice ; cînd Paul e condamnat la moarte, naratorul meditează asupra modului în care va fi murit Chénier ; eliberat, în cele din urmă, Paul recunoaște totuși o nefericire — zbirii i-au ars o dramă, o scriere proprie („Fie ! trebuie să mă coste ceva"). Însă Pantazi Ghica realizează și o separare, nu doar o încadrare într-o tipologie narativă. Aflat la sfîrșitul perioadei în care dominase structura epică a „bunului păstor", el încearcă să se depărteze de aceasta. Cu alte cuvinte, integrîndu-se unui clișeu, Ghica se desprinde de un altul, ori încearcă a se desprinde. „Romanțul este studiul vieței" — zice el. Aforismul se poate interpreta în fel și chip. Avînd

însă în vedere cele două atitudini de autodefinire, maxima înseamnă mai curînd (ori înseamnă și) respingerea modelului narativ care guvernase deceniul al șaselea, considerat perimat. Cu *Un boem,* se termină o epocă și începe o alta. Exceptînd *Manoil,* nici unul din romanele anterioare nu avea un atît de puternic simț al apartenenței la un ansamblu de texte literare. Romanul lui Bolintineanu avansa numeroase opinii despre literatură într-un registru obișnuit, asemenea cîtorva pagini din Ghica. Însă diferența specifică se află, pe de o parte, în conștiința dependenței de un model epic, — pe care *Manoil* nu o expune — și, pe altă parte, în meditația asupra propriei scrieri. Mai mult încă, toate citatele livrești dintr-*Un boem,* toate referirile la diverși autori, la istoria literaturii noastre, au, în cea mai mare parte, rolul de a ancora textul într-o realitate literară în primul rînd. Este o replică deschisă la adresa lui „bonus pastor", care proceda în alt mod : el pretindea raportarea literaturii, a epicului, în speță, mai ales la politic ori etnic. Numai așa își găsește loc capitolul *Reflecțiuni ale autorului,* care începe cu deseori citatul enunț „ce este un romanț ?" și continuă cu o serie de opinii azi foarte comune, dar interesante și revelatoare pentru finele deceniului. Misiunea unui „romanțier" este „dificilă", „spinoasă" și „aridă" — termeni deloc convenționali, ci divulgînd o altă atitudine, aceea de artifex, de profesionalism (însuși cuvîntul „romanțier" arată intenția unei specializări). Întregul interval 1850—1860 considerase romanul — susține pe drept Ghica — „o ficțiune a spiritului, o închipuire a imaginațiunei [...], o urmare de întîmplări neadevărate și nerealizabile". Ghica nu se referă direct la *Bucur,* la *Buzescu,* la *Hoții,* la *Omul Muntelui,* dar tocmai pe ele le are în vedere, tocmai lor le obiectează, printre rînduri, asemenea deficiențe. El propune ca fiecare roman să fie „o realitate dorită și practicabile", „tabloul societății". Cu alte cuvinte, statuează o desprindere principială de un mod desuet de a concepe și imagina epicul.

Prezent ca o conștiință în primul rînd literară, naratorul din romanul lui Ghica se vădește un cititor specializat de epic, nu de poezie, de teatru ori de jurnal. Se definește apoi ca narator propriu-zis, și nu ca poet, dramaturg ori publicist. *Aldo, Buzescu, Un vis, Manoil* își circumscriau cititorul implicit în primul rînd dintr-o

perspectivă etnică ori politică. *Un boem* alege perspectiva epicului (sau în cea mai mare parte a epicului). În romanele amintite, cititorul era o umbră a specializării. La Ghica, el s-a conturat cu claritate și este foarte înrudit cu naratorul ca preferințe și orientare. Primul reacționa prompt la criterii mai puțin romanești și mai mult sociale. Pe măsură ce apar, romanele îl formează. La început, se întemeia pe criterii circumstanțiale și imediate; mai tîrziu, pe criterii mediate. Un precursor teoretic în această privință era Odobescu, în articolul *Bazele unei literaturi naționale*, unde recomanda, încă din 1855, „studiul frumoaselor modeluri ale trecutului", însă nu în sensul imitației servile, ci al „simțimîntului de perfecție a formelor" [7].

Deceniul aplică acest „simțimînt", ca un exercițiu premergător, mai tuturor evenimentelor. Adică este tentat să le transfere în domeniul epicului, însă de preferință doar sub cîteva „forme". Una este pornirea de a scoate propria persoană din cîmpul întîmplărilor imediate și de a o proiecta într-un alt timp, care pare a fi al derulării, al succesiunii, și mai puțin al prezentului (acesta fiind fragmentar). Așa s-ar explica pentru ce Heliade vorbește despre sine la persoana a treia într-un text care cuprinde propriile lui memorii [8]. Faptul diurn consumat se asociază prozei epice, care ni se înfățișează astfel pregătită de un întreg ansamblu paraliterar sau, după o expresie intrată în uz, „de frontieră". Cînd însă a fost înglobat unui text cu statut literar, individul preferă persoana întîi, precum în *Serile de toamnă* sau într-*O lacrimă a poetului Cîrlova* sau într-*Un vis pe Carpați*. Există și explicații de alt ordin. Acum ne interesează doar felul de relaționare față de cotidian. Punct de vedere din care se poate spune că povestirea la persoana întîi, frecventă, reprezintă developarea în negativ a povestirii la persoana a treia din textele aflate în preajma literaturii. În ele, personaj și narator coincid, rezolvarea fiind inconștient de natură epică, drept urmare a tendințelor deceniului de a epiciza evenimentul. Disjuncția are loc cu prilejul intenției literare, cînd naratorul se stabilizează (atît cît îi îngăduie mijloacele) și, vorbind prin personaj, își însușește și individualitatea acestuia.

O altă formă de manifestare a preparativelor pentru epic în scrierile fără caracter literar o reprezintă scenele

(în sensul dat de Genette termenului [9]). Jurnalele intime, scrisorile, notele de călătorie sînt pline de astfel de fragmente ce par desprinse din romane nescrise ori neterminate ori embrionare în conştiinţa epică a vremii. Foarte greu de ales din mulţimea exemplelor vreunul care să se detaşeze. Cel puţin memorialistica generată de revoluţie este saturată de asemenea ansambluri epice, de o concizie şi de o forţă de sugestie adesea cutremurătoare. Cu deosebire ardelenii excelează în această privinţă : Andrei Şaguna, Şt. Moldovan, Ştefan Branea, Sava Săvoiu Popovici. De ce atunci nu a apărut în Transilvania nici un roman în răstimpul 1850—1860, dar abia în 1867 ? În principal, pentru că nici una din condiţiile socialmente necesare nu era îndeplinită, cel mai important fiind faptul că au întîrziat dramatic convulsiile din timpul revoluţiei. *Nopţile carpatine* sînt deci o prelungire sau un rezultat al memorialisticii, cel puţin prin subtitlu („istoria martirilor libertăţii").

Nici aşa numita literatură epistolară nu duce lipsă de scene epice. Scrisorile Mariei Rădulescu, ale lui Papiu Ilarian ş.a. ni le oferă cu prisosinţă. Cu deosebire ies în relief rîndurile lui Papiu Ilarian despre Avram Iancu. Nu lipsesc nici scenele de grup, mai complicate şi pretinzînd un aranjament mai subtil. Dar lui Simeon Balint, fără a fi scriitor, îi reuşeşte cîte una.

În aceeaşi categorie a preparativelor pentru roman intră şi portretele din scrisori, note intime. Jurnalul lui B. P. Hasdeu le aranjează meticulos, atent la fizic şi la caracter. Am ales anume portretul unui prea cunoscut personaj istoric, din revoluţia de la 1848, al lui Avram Iancu, făcut de Papiu Ilarian : „Purta o pelerie albă, rotundă, vechie, din cele de care avea dînsul datina de a purta totdeauna. În spate o bundă de cele de poson, mi se pare chiar a d-sale, din [18]49 ; spun că nice vara nu o ţîpă din spate [...] El, de altmintrelea, tot aşa e de plin în trup precum îl văzusem la Viena pre la [1]850. În puteri se vede a mai fi slăbit. Faţa e mai bugedă, palidă, smolită. Părul netuns de mult şi nepieptănat. Barba nu şi-o răsese de vro cîteva săptămîni. Ochii prea înflăcăraţi. Căutătura lui, plină de încredere cătră tot omul. Şi cu toate că nu mi se păru cevaşi spăriat, pare că tot zîmbeşte cu un fel de superioritate şi de dispreţ. Pare că tot cugetă profund. Şi cînd vorbesc alţii, în taciturni-

tatea lui se vede a nu-i păsa de toate, ca unui om ce a căzut din toate și de toate a desperat"[10].

Dacă aflăm, prin urmare, preparative romanești în domeniile paraliteraturii, este firesc să întîlnim, mai ales într-o epocă de pionierat în materie, procedee paraliterare în roman. Unul dintre acestea este eseul (în măsura în care nu este o specie a literaturii). Asemenea exemple se întîlnesc în romanele lui Pelimon. În *Bucur*, capitole întregi au aspectul unor „încercări" istorice, însă funcția care li se atribuie este de rezumat narativ. Evenimentele dintre unele scene apreciate demne de a fi extinse pe mai multe pagini sînt condensate în alte pagini, care le sintetizează. Romanul *Bucur* se apropie astfel mult de narațiunea de tip cronicăresc, dar și mai mult de tipicul istoric. Tocmai acest procedeu justifică și prezența unor lungi capitole de considerații istorice, în genul acelora din *Românii* lui Bălcescu. Se produce o stranie fortificare a diegezei, care se confundă cu evenimentele petrecute aievea ; între istorie și istorie romanescă nu mai există nici un fel de graniță, construcția pare voită, dar inabilă, aproape copilărească. Cînd însă are loc, intrarea în cronologia romanescă este sigură, surprinzătoare de ancorată în cele două fire principale ale evenimentelor. Revenirea se face prin dialog, împărțit la rîndul lui în două secțiuni : aceea referitoare la iubirea dintre Bucur și Ileana și aceea referitoare la luptele lui Bucur și Moțic împotriva inamicilor. Dialogul reamintește, în acest fel, evenimente romanești, producîndu-se o repetare. Redundanța arată însă nepricepere, fiind o simplă tentativă de a confirma că sîntem în fața unui roman și nu a unei cronici. Rezultă în final un fel de frescă simbolică, incluzînd generalități orientate ilustrativ, cu personaje corespunzătoare. O trăsătură comună a romanului nostru de început, prelungită mult în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și care a facilitat inserțiile de realism.

Treptat însă prozatorul se deprinde cu necesitatea selectării unora dintre posibilitățile infinite pe care și le poate imagina, în sensul unei anumite logici, pe care chiar selecția o impune. La lumina paginii tipărite nu trebuie să ajungă decît acelea „importante" pentru derularea „istoriei" după o anume direcționare : „profitînd acum de momentul cînd logofătul Veleli se pregătește

de a ieși și vorbește cu stăpînul său de lucruri puțin importante pentru șirul istoriei noastre, să zicem etc." *(Veleli)*. Și mai departe, rememorînd scena anterioară, se precizează : „Să-și amintească cetitorul de ziua aceea în care Lupu își porni de acasă jupîneasa și copiii. Atunci nu era nevoie, ca acum, să știe cetitorul meu că Lupu etc."

Oricum, cine se încumetă dintre prozatorii deceniului al șaselea să alcătuiască un roman face dovada unui curaj cu adevărat civic, pentru că ar fi fost în mai mare cîștig (financiar și de renume) dacă ar fi încropit o piesă. Din acest motiv, nu întîlnim nici o piesă (străină) întoarsă în roman, ci numai romane (străine) dramatizate. Constantin Dimitriade, actorul, și Eugeniu Carada traduc romanul *Les pecheurs de perles* al lui E. Gonzalès, fac din el o „dramă în cinci acte și opt tablouri", localizînd-o apoi cu titlul *Frații din munte* (1856). În anul următor, actorul Costache Halepliu extrage un subiect din „romanțul d-lui paharnic. D. Drăgoescu" și scrie o „dramă în cinci acte și nouă tablouri" intitulată *Dan Sanji II regele Portugalii*. Nu ne sînt de nici un folos aceste dramatizări, utile doar într-un studiu asupra eventualelor urme epice în teatrul deceniului.

Sub imboldul unor rațiuni diferite și convergente, scriitorul român este atras deci și de roman, împrejurare în care dovedește multă impaciență. O dată ce l-a început, trebuie să-l termine, și cît mai repede (cazurile de romane neîncheiate sînt semnificative din alt punct de vedere). El este cuprins de ceea ce aș numi nerăbdare narativă, manifestată în felurite chipuri, dar transpusă cu mai puține mijloace, unele chiar rudimentare.

Bălcescu ne deschide o fereastră către acest aspect al epicului de acum, atîta timp cît avem în vedere aspectul literar al *Românilor*. Dar, mai întîi, o precizare. Timpurile epice ale deceniului sînt comprimarea și imediatitatea, corespunzătoare tensiunii generale și particularităților psiho-sociale impulsionate de împrejurări. Comprimarea presupune răspuns prompt, din punct de vedere narativ. Povestirea nu poate fi lentă, ci febrilă. Punctul de vedere este limitat și limitativ, narațiunea fiind, în consecință, uniformă și monotonă, dar foarte susținută ca tensiune, pe diverse planuri. *Românii* derulează pe cîteva sute de pagini un răstimp evenimențial extrem de scurt. Paradigma sa este concentrarea, pe care o obține prin

liniaritate și concomitență. Cea dintîi presupune că naratorul nu mai avea nici un fel de răgaz pentru a recurge la întoarceri ori la anticipări, istoria ținînd foarte din scurt principiul cronologic ; abaterile sînt rare, fără importanță. Cea de a doua presupune că naratorul nu este mulțumit cu ceea ce a obținut prin procedeul liniarității ; el recurge la o condensare, prin singura modalitate care, în situația dată de specificul operei, îi îngăduia să includă într-o porțiune temporală infimă un cît mai mare număr de evenimente. Aici este sursa multelor concomitențe, marcate în chip vizibil prin plasarea semnului distinctiv, cu regularitate, la începutul capitolelor în cauză : „pe cînd acest nor..." ; „în vreme ce aceste intrigi..." ; „tocmai în minutul..." ; „în vremea...". Bălcescu obține o implozie evenimențială, o absorbire a faptelor de către povestire. Ciclicitate desăvîrșită : punctul de plecare se suprapune peste cel de sosire. Este timpul „bunului păstor", care asimilează prezentul cu originea, trăindu-le pe amîndouă cu egală intensitate.

De fapt, întregul deceniu este dominat de o avalanșă de evenimente epice, în sensul artei, nu al cronologiei sociale. Foarte rar se întîmplă ca povestirea să aibă ceea ce se numește calm epic. Acesta apare, într-adevăr, însă numai la Odobescu. La el, rolul de frînă a vertijului întîmplărilor îl au aproape numai descrierile. De pildă, Dunărea în timpul nopții, din *Chiajna*. Peisajul, asupra căruia se insistă în mod deosebit, rupe firul faptic, în genul tehnicii pe care o va ironiza Caragiale. Lăsînd la o parte frumusețea fragmentului, important este că naratorul nu se mai înfățișează atît de nerăbdător ca în alte cazuri. Șirul acțiunilor întîrzie în mod constant și, pe pagini întregi, întîmplările sînt extrem de rare. Ele îl interesează mai puțin pe Odobescu și sînt schematice, tributare modelului prin turnura melodramatică sau de tragedie. Cu Odobescu, începe un proces de erodare a impacienței naratoriale, care se va continua cu Pantazi Ghica și Radu Ionescu. Autorul *Chiajnei* și al lui *Mihnea* acordă atenție aparte obiectului îndată ce acesta a pătruns în povestire. Astfel, o dată cu intrarea lui Mihnea în camera muribundului Dracea, se descrie pe scurt înfățișarea armașului, perspectiva fiind *ad libitum* (a personajului ori a naratorului). După scurtul portret fizic, urmează o întinsă privire asupra încăperii, făcută pe îndelete, întrucît naratorul este

conștient că în paragraful următor va reveni asupra lui Dracea, pentru a-i acorda un monolog esențial și particularizator. Mai procedează și în alt chip Odobescu : prin decuparea unor scene și relatarea, de pildă, numai a finalului lor, primele părți rămînînd subînțelese ; întrunirea conspiratorilor contra lui Mihnea este „reprodusă“ doar dinspre sfîrșitul ei. Că este un procedeu intenționat o vădește potolirea înfrigurării narative cu ajutorul unei tehnici care aparține, altundeva, chiar acestei înfrigurări, anume suspensul, amplificat prin ruperea bruscă a unei succesiuni, urmată de prevestirea modului funest al evoluției și, imediat, de introducerea unui alt plan al povestirii. Procedeu împrumutat din foileton. Dar Odobescu îl relativizează, dovedind că totuși îl apreciază și nu renunță la el, deși prea mult nu-l folosește. Așa încît povestirea se concentrează într-un aforism (de exemplu : „era o fericire de acelea pe care soarta dușmană nu le dăruiește pentru multă vreme unor inimi de muritori !“). Situația este ambiguă. Dar Odobescu nu are, cu toate acestea, apetit pentru evenimentul furtunos : o bătălie este o chestiune oarecare, descrisă în puține rînduri (deosebit de *Aldo* și *Buzescu*), deoarece nu lupta îl interesează, ci funcția ei în evoluția povestirii. Dinamismul în sine nu îl atrage, căci el respectă alte principii de construcție. Energia povestirii este, la Odobescu, s-ar putea spune, interiorizată, asimilată, rezultînd dintr-o altă tensiune, aceea dintre rezumatele istorice de acreditare și scenografia imaginată. Scriitorul urmărește deliberat o încetinire a mișcării, o contopire a tuturor elementelor, aspirînd astfel către un statut narativ pe care nici un altul nu-l avea : al savurării istoriei, al integrării în trecut, al mistuirii în timpul scurs, în amintirea colectivității, ca un grad de trăire caracteristic pentru „bonus pastor“. Odobescu este unicul prozator al epocii care aproape că reușește performanța unei identificări la care întregul deceniu rîvnea. Unii în mod declarativ (în *Bucur*), alții patetic (în *Buzescu*), alții în tihnă (în *Serile de toamnă*). Dar Odobescu, deși utilizează tehnici diferite de ale clișeelor în circulație, ajunge, singurul, la rezultat.

În cuprinsul modelului narativ al deceniului, Odobescu se desparte polemic, sub aspectul structurii narative, nu însă și ca aspirație ultimă. Toți prozatorii urmăresc ace-

lași țel, pe căi diferite mergînd însă numai Odobescu, Pantazi Ghica și Radu Ionescu (în parte, și Pelimon, cu *Hoții)*. Modelul epic îi include și pe aceștia, dar și pe Blaramberg, pe Urechia, Cantacuzino, Boerescu. Viabilitatea lui este asigurată, între altele, tocmai de aceste componente contradictorii, din care se vor desprinde liniile epicului viitor.

Precum se cunoaște, Odobescu pășește pe urmele lui Costache Negruzzi. Însă diferențele, profunde, atestă pătrunderea masivă a spiritului epocii în structura epică. În ansamblu, *Lăpușneanul* are un incontestabil temei dramaturgic, prin atenția acordată succesiunii temporale imediate și cauzale, expusă în prezentul narațiunii. Dialogul ocupă un loc de seamă. La Negruzzi evenimentele progresează prin dialog, în cea mai mare parte. Schimbul de replici este vioi și se întinde pe pagini întregi, rezumatele fiind rare și referindu-se la scenele de colectivitate, precum, de exemplu, uciderea boierilor. În rest, din nou, dialogul este atotstăpînitor. Negruzzi aude și vede întîmplările. Acesta este fundamentul său primar, nativ s-ar zice. Nu ni-l putem imagina în alt chip. Din clipa în care așterne pe hîrtie cele ce aude și vede, el marchează noua stare într-un mod diferit de cel anterior, pregătitor. Din preliminariile dramaturgice rămîn totuși urme vizibile, însă întoarse către epic. Se remarcă, dintre ele, punerea în prim plan a protagonistului și corolarul ei epic — aplatizarea naratorului. Este particularitatea esențială, care și le subsumează pe toate celelalte : dialogul amplu vs. restrîngerea rezumatelor ; indicațiile sumare privind mișcarea presonajelor vs. caracterizarea lor epică ; scurtimea notaților vs. trecutul narativ concis.

Odobescu răstoarnă vizibil proporțiile, modelul negruzzesc este schimbat în datele lui esențiale. Se remarcă o considerabilă restrîngere a dialogului și o amplificare pe măsură a rezumatelor. Urmează detalierea mișcării personajelor, însoțită de caracterizarea lor aproape în exclusivitate epică. În sfîrșit, notațiile de tot felul sînt amplificate, iar trecutul narativ este mult extins. Rezultă preeminența narativului și a povestitorului. Să fie vorba oare de o stăpînire și de o amplificare a evenimentului, de o supremație a lui, cum s-ar părea la prima vedere ? Sau mai curînd de o extindere a narativității spre a masca teama de eveniment ? Cu alte cuvinte : nu cumva eveni-

mentul este dezvoltat (în comparație cu modelul) tocmai pentru a se încerca o dominare a lui ? Iar naratorul iese în prim plan tocmai pentru a-și ascunde timiditatea față de eveniment ? Procedeul fundamental al lui Odobescu — întîrzierea narațiunii — pare a pleda pentru această ipoteză.

Într-un mod asemănător va proceda și Radu Ionescu, în *Don Juanii*. Romanul său nu mai trăiește într-o continuă surescitare, rarefierea faptelor este vizibilă. Prozatorul dorește, fără doar și poate, să se dezvețe de năravul romanului de succes, de avalanșa întîmplărilor ieșite din comun, de căderile și ridicările vertiginoase, de exaltarea romanțioasă. El își pregătește acum narațiunea pe îndelete și mai ales o determină să se înscrie într-un alt timp, care nu coincide neapărat cu timpul naratorului. În cele șaizeci de pagini, romanul lui Radu Ionescu nu cuprinde evenimente propriu-zise, ci doar preparative. Orientarea lui este total opusă modelului dominant pînă în 1860. Schimbul de priviri dintre Talerstest și doamna Manomar (ce anunță un adulter), iubirea lui Gogor pentru cîntăreața Terini (ce anunță escapade sentimentale) și alte cîteva, puține, incidente. Or, întreg romanul lui Blaramberg, al lui Cantacuzino sau al oricărui alt prozator din deceniul al șaselea număra fiecare cam tot atîta pagini cît începutul romanului lui Ionescu, însă cu o densitate extraordinară de peripeții. Viitorul model va fi întrucîtva mai puțin încărcat (cu unele excepții de început). Atenția naratorului se va îndrepta către prepararea și motivarea narațiunii, doi factori care vor precumpăni. Modelul epic al „bunului păstor" presupune și el o motivare, care nu este nici ea, bineînțeles, arbitrară, dar ale cărei rădăcini se află în exterior, fie în atitudinea larg socială a autorului, fie în viața politică, în ideologia epocii. Cu Pantazi Ghica și Radu Ionescu, lucrurile se prefac.

Un boem nu mai este stăpînit de febrilitatea lui *Buzescu* ori a *Serilor de toamnă* ori din *Omul Muntelui*. Alternarea comentariilor, a expunerilor, a rezumatelor și scenelor o vădesc. Cele mai ample sînt scenele, căci prezintă detalii și exemplifică, mai ales concretizează. Preferința lui Ghica pentru scena-exemplu este în afară de dubiu. Fiecare scenă este precedată, de regulă, de un rezumat ori de o expunere. *Paul se duce la Șerbănești* : aceasta este tema, expusă în chipul următor „Servițiul

lui Paul îl ținea în oraș, însă distanța fiind foarte mică, el putea merge foarte des să o vază". Și se continuă cu exemplificări, făcute prin scene introduse de un complement temporal („întîia dată cînd merse"; „într-o seară"; „altădată"). Greutatea cade astfel pe scenă, textele intermediare servind de legătură și de explicare a logicii evenimentelor. Procedeul cere calm, adică o dispoziție mai accentuată față de actul povestirii. Cîștigul imens este rezultatul unei creșteri a puterii de selecție a variantelor posibile, al unei orientări diferite de cea anterioară.

O atare liniște epică s-ar putea spune că existase, cîteodată, și înainte, dar legată de exteriorul operei. Era mai curînd o stare psihică a naratorului, un calm pe care acesta îl cîștigase în vecinătatea „bunului păstor" — reazem social și etnic. Așa se întîmplă în *Aldo,* unde cascada întîmplărilor ia amploare atîta timp cît este vorba de actualitatea imediată, sau, în cazul lui Buzescu, de referire nemijlocită la realitatea contemporană. Pe mai bine de o sută de pagini, în romanul lui Boerescu nu apare nici o întrerupere a firului cronologic, nu se întîmplă nici o întoarcere și nici o anticipare, pentru că este vorba despre lupta trupei lui Brav cu oastea lui Dalli, despre pregătirea luptei, despre fapte nemijlocit legate de aceasta. Dar îndată ce bătălia s-a încheiat (deși nefavorabil pentru Brav și Aldo), anacronismul, sub forma întoarcerii explicative, poate să apară. Mai mult încă, întoarcerea are loc exact în paginile în care intervine personajul Ioan, care este păstor, muntean. Acestuia i se descopere un episod din viață care îi explică atitudinea. S-ar zice că intrarea în spațiul istoriei romanești a unui reprezentant al categoriei lui „bonus pastor" conotează și o oarecare seninătate. De altfel, penultima parte a romanului lui Boerescu se petrece într-un spațiu rustic, liniștit, într-un decor montan îmbietor. Iar ultimele rînduri îl evocă pe Ioan „păstorul", implicat și regăsit într-un citat livresc. Dar, o reamintim, calmul nu aparține elementelor narațiunii, precum la Ghica ori la Radu Ionescu (unde „bonus pastor" nici nu apare), ci planului istoriei epice, în care contextul social are un mai mare și mai direct acces.

Însă toate aspectele discutate de noi pe ultimele pagini și referitoare la calmul epic au în vedere excepțiile: deceniului îi este caracteristică nerăbdarea. *Serile de*

toamnă nu se mulțumesc cu un singur povestitor, ci introduc alți cîțiva, într-atît este de copleșit naratorul de dorința de a destăinui ceea ce poate ori știe. Povestirea s-a descătușat, abia în acest al șaselea lustru, de canoanele cronicărești și a descoperit posibilitățile oferite de proza modernă. Actul de a povesti devine euforic. În parte cel puțin, așa s-ar explica pentru ce naratorul prim se transformă în ascultător, în mai toate romanele. Fiecare îl ascultă pe celălalt, de parcă tot timpul s-ar găsi într-un „han al Ancuței". Fiecare se simte dator să se înfățișeze cu lucruri nemaiauzite, uluitoare și care, pe cît posibil, să se succeadă într-un ritm infernal. De aici — picarescul *Serilor de toamnă,* guvernate de aventuros și neașteptat, elemente prezente și în cărțile populare. Perspectivele pot fi, în această privință, împărțite. Privind lucrurile prin prisma esteticii receptării, repetiția episoadelor, insistența asupra lor face parte din strategia autorului față de un public încă necultivat[11]. Prin prisma poeticii, se pare că ne aflăm în fața unei stări de euforie narativă, în care sărăcia evidentă a mijloacelor scoate în relief tocmai această stare.

Aproape că nu se poate vorbi în epocă de o gradație a întîmplărilor romanești, deoarece nu se poate vorbi nici de un timp pe care naratorul să și-l rezerve spre a medita în acest sens. El este atît de stăpînit de dorința de a povesti, încît tonul său este veșnic surescitat. Abia dacă are loc cîte o scurtă pregătire, după care prozatorul urcă brusc pe culmile faptelor, iar cînd este cazul, modifică relieful, făcînd să apară un pisc acolo unde, în mod normal, urma o prăpastie. Pe aceste vîrfuri, el rămîne vreme îndelungată, ba chiar uită să mai coboare, cîteodată. Sau nu mai are cum, nefiind încă deprins cu tehnica. Este cazul *Serilor de toamnă,* întrerupte brusc, bănuim tocmai pentru că prozatorul nu avea la îndemînă o rezolvare acceptabilă a șirului de peripeții inventate. Structura nu este a *Decameronului,* nici a *Hanului Ancuței,* prin urmare așa numitul deznodămînt se impunea. Greu să-l găsească însă cineva care nu era deprins cu uneltele meseriei. Și mai greu încă pentru cineva care s-a lăsat ademenit de capcanele povestirii. Acesta din urmă este cazul *Serilor de toamnă,* alcătuit din tautologii, de pe urma cărora personajele devin simple scheme, funcții de legătură (Ion cunoaște același fel de aventuri



ca și Petre ș. a. m. d.). Fiecare nouă aventură urmează în chip evident și se încheie fericit, de vreme ce personajul care o suportă are de partea sa atuul covîrșitor al unei binefaceri anterioare (de obicei, salvarea vieții cuiva dintr-o grea cumpănă). Schema este fixă, pretextele narative urmînd după altul, cu regularitate și în avalanșă. Faptele anterioare nu sînt niciodată lăsate în suspensie, ci lămurite mai tîrziu, dar fără ca istoria să fi fost cumva întreruptă, căci întîmplarea reluată și întregită nu face parte din firul celor principale. Ea va fi însă actualizată în alt moment, cumva într-o clipă de repaos a celor principale, în care se întrețes fărîme din cele trecute. Aventura, suverană peste tot, nu-și îngăduie nici un răgaz, istoria este neîncetat solicitată, constituindu-se din aglomerări succesive. Ca și cum naratorul ar fi urmărit de febra argumentativă a retorului.

Spațiul istoriei romanești este umplut de concomitențe (precum în cazul amintit al lui Bălcescu ori în *Coliba Măriucăi,* unde întîlnim mereu „în acest timp" și „între aceste"), nici o pauză temporală nu are loc, debitul este nestăvilit. În romanele deceniului al șaselea, istoria este saturată de ea însăși, caracteristică, de altfel, comună în romanul european. Survin însă și pauze, pe care le ia în primire naratorul, uneori comentînd, rupînd istoria și conferind romanului un aspect epopeic pronunțat. Naratorul iese din rolul pe care il cîștigase cu trudă, un rol specific prozei, și împrumută unul de eseist. Povestirea se estompează, pierde din intensitate și intră în registrul asocierilor, ca în *Hoții*. De obicei, se pleacă de la canonul realist clasic „Astfel, Costache isprăvi de scris și se gîndea a închide plicul, ca să trimiță un bilet dulce la Lefterica, fiica hagiului. El cu o zi mai nainte dănțase cu dînsa la balul ce-l dase părintele ei de zioa sîntului Gheorghie, zioa numelui său". Pelimon se arătă în continuare, ca și aici, un abil mînuitor al posibilităților de schimbare a registrelor. Perfectul simplu (isprăvi) este urmat, în a doua frază, de imperfect (dănțase), act de continuitate temporală întărit de precizarea „ cu o zi mai nainte". După această pregătire, povestitorul poate păși în eseu fără nici o dificultate, legîndu-se de faptele enunțate în cele două faze anterioare : „Cîte suspine tinere, arzătoare, ne poate înfățișa istoria fiecăruia amant mai mult sau mai puțin credincios etc.". O dată poarta deschisă, abaterea

nu mai poate fi oprită și anafora de tip retoric intră masiv în joc, spre a delimita una din procedurile eseului: „Oare toată lumea [...] Oare femeile [...] Oare amorul... Să fie oare [...] Cine ar putea oare...“.

Predomină însă tehnica foiletonului, care satisface mult mai bine surescitarea povestitorului. Aceasta este pusă în drepturile ei, deși în chip elementar, cînd sînt prezentate mai întîi cîteva fapte și abia ulterior se dau lămuriri asupra lor. Prozatorul este atît de grăbit, se lasă pînă într-atît prins de evenimente, încît descrie mai întîi avansurile pe care Tachi le face Raluței (în *Coliba Măriucăi)* și abia apoi revine aspra lor, pentru a le explicita. Tot aici lămurește și cele petrecute în casa babei Floarea. Mai impacientat, Dumitrescu Movileanu anunță pur și simplu noile nenorociri pe care le vor cunoaște personajele sale, în *Buzescu*. Însă Urechia are o preferință vădită pentru anticipări, după tehnica de mai sus. Surprinzător, Pelimon este extrem de stîngaci, în *Bucur*; el reintră în matcă explicit, parcă din teama ca lectorul să nu se înșele asupra cronologiei. Nici în *Hoții* nu se arată mai abil. Spre exemplu, în același capitol, alternează două fire ale acțiunii principale (hagiul și Costică). Însă intretăierea planurilor este bruscată fără nici o prevenire, după un mod ingenuu de a înțelege tehnica romanului în general și a foiletonului în particular. Cu toate acestea, deținem o probă că naratorul începe să devină conștient de propria-i menire, că este un cunoscător al modurilor de schimbare a perspectivei, dar nu se pricepe încă să o folosească. Se conturează necesitatea construirii narațiunii cu ajutorul istoriei romanești. Fapt observat și din dificultatea lui Pelimon de a umple golurile lăsate în istorie prin omiterea, voită, a unor fapte; spre pildă, justificarea hotărîrii lui Costică de a părăsi Bucureștiul. Naratorul deceniului este încă asemenea unui actor debutant, pentru care jocul mut constituie o mare problemă, dar nu renunță la scenă. Și o interpretează cum se pricepe, cum i-a văzut pe alții și cum îl provoacă împrejurările: cam contorsionat și misterios, obsedat de episoadele care au trecut și de acelea care vor urma. Cîte un fragment ia înfățișare de spirală narativă, cît se poate de convenabilă mentalității acestei generații. În *Veleli*, aproape cu regularitate se întrebuințează următoarea schemă: prezentarea efectelor, expunerea premiselor (cauzelor), pre-

zicerea unor efecte viitoare ş.a.m.d. Se creează o ţesătură de referinţe cu precădere temporale, elocventă pentru tensiunea povestitorului, cu deosebire cînd el intenţionează să închipuiască o intrigă mai complicată.

Naratorul nu cutează să se abată prea mult de la cursivitatea cronologică, aceasta fiind, pînă prin 1860, dominatoare. Distanţa în timp dintre momentul întîmplărilor curente şi o scenă din trecutul lor este extrem de scurtă. Motivul poate fi individualismul epocii, care se doreşte cît mai unitar; însă mai curînd pare a intra în discuţie teama povestitorului de propria-i imaginaţie. De regulă, o astfel de întoarcere nu este mai mare, în text, de două-trei pagini, ca în *Bucur*, în *Veleli*, în *Amelia Ştefănescu*. În timpul evenimentelor, de asemenea, este neînsemnată, precum în *Manoil*: „seara trecută" ori „ieri seara" par a fi unicele modalităţi de abatere de la „acum". Şi nici nu se referă la fapte importante. Ca şi cum nimic nu ar avea mai mare valoare decît graba de a spune totul, cît mai repede şi mai direct. Desigur un rol decisiv în acest tip de dispunere a elementelor într-o succesiune quasi-rectilinie îl are atitudinea naratorului faţă de hazard. Mai precis, teama de hazard este aceea care îi dictează comportamentul şi îl constrînge să îşi aşeze faptele într-o înşiruire monotonă de la cauză la efect. Pe terenul naraţiunii, lucrul este limpede şi permite să se întrezărească o cît se poate de firească teamă a unei epoci care pătimise multe. De aceea, nimic nu trebuie lăsat la voia întîmplării, cel puţin în lumea atît de fragilă a invenţiei epice. În schimb, pe terenul istoriei romaneşti, întîmplările abundă. Întorsăturile neaşteptate, surprizele, răsturnările spectaculoase — toată panoplia unui epic uluitor — nu au de ce să fie ocolite. Exemplele ne-ar ocupa prea multe pagini, căci fiecare povestire ori roman le oferă cu largheţe. Istoria epică este suprafaţa insignifiantă a unei naraţiuni care transformă monotonia temporală într-o defensă faţă de agresiunile exteriorului.

La o primă lectură, liniaritatea pare să pledeze pentru o atitudine degajată faţă de timp. Însă romancierului de acum timpul nu-i este indiferent. Dimpotrivă, pus faţă în faţă cu el, se crispează şi încearcă să-l evite. „Cucoana Sevastiţa îl priimi cu un strigăt, Dumitrache!, aruncîndu-să în braţele vărului ei" — citim în *Omul*

Muntelui. Structura este caracteristică pentru tentativa comprimării, tentativă care, pentru deceniul al șaselea, face parte dintre acelea vitale. Ea este un rezultat al puternicului narcisism care traversează epoca și care se manifestă în felurite chipuri. Iar pentru un narcisiac, timpul reprezintă o preocupare fundamentală. Între altele, bineînțeles, și din acest motiv, Grigore Bossueceanu și-a ales un titlu intrat în istorie pentru ziarul pe care începe să-l scoată din 1854 : *Timpul*. O strofă din atît de puțin cunoscutul P. M. Georgescu, inclusă în poezia *Liniștea și convorbirea*, din volumul *Momente cîmpenești*, este de o brutală sinceritate : „Cînd zbor eu din ființă, se schimb-a mea numire, / Și-n limba omenească voi mă numiți trecut. / Trecutul mi-e prezentul, prezentul — avenire / Și-n toate sunt eu numai, un singur timp știut" [12]. În ceea ce-l privește pe Radu Ionescu — poetul, lucrurile sînt, cred, mai cunoscute. Interesantă este afirmația lui Boerescu, din *Aldo*, unde se scrie deschis că Brav „se lupta de mulți ani cu timpul și cu semenii săi, căci este dulce cînd vezi că a sosit momentul ca să rupi pentru totdeauna cu destinul tău". Evident, se are în vedere un destin social, însă nu este mai puțin adevărat că, intrînd într-un nou spațiu spiritual, naratorul este grăbit să-l populeze cît mai repede. Nu în van *Amelia Ștefănescu* avea subtitlul „trecutul, prezentul și viitorul". Desigur, rînduri prea explicite și de aceea prea facile. Cînd însă Radu Ionescu precede evenimentele dintr-*O zi de fericire* cu un monolog al personajului principal asupra „dorinței", lucrurile încep să se complice, deoarece se obține o proiecție într-o dimensiune care distorsionează aparențele, introducîndu-ne într-un labirint dacă nu neapărat oniric, cel puțin mai întortocheat decît subtitlul *Ameliei Ștefănescu* lăsa să se întrevadă. „Nu este tortură mai spăimîntătoare, nu este vulcan mai distructoriu, nu este nici un rău mai mare decît Dorința" — monologhează Costică. Sub această amenințătoare conduită, el trece repede, semnificativ de repede, „peste anii copilăriei", deoarece, în fapt, aceștia încă îl persecută și îl condiționează, determinîndu-l să se întoarcă neostoit către fantomele „visurilor desfătătoare" și să-și structureze nuvela sub semnul amintirii („Într-o frumoasă zi de mai [...] plecasem cu un amic...").

Memoria povestitorului din deceniul al șaselea este extrem de sensibilă și de încăpătoare ; însă un loc aparte îl ocupă în ea o „suvenire“. Romanul lui Blaramberg *Un vis pe Carpați* se folosește de subterfugiul oniricului pentru a ascunde, de fapt, o amintire. La fel *Aldo,* în care Aldo se refugiază în munți nu dintr-o dezamăgire amoroasă, ci pentru că este chinuit de timp în general și de amintire în particular. Cît despre *Serile de toamnă,* acolo nu este vorba decît de o suită de evocări. *O lacrimă a poetului Cîrlova* este și ea rememorarea explicită a unor fapte trecute, iar *Un boem* are un indiscutabil caracter autobiografic. S-ar zice că naratorul deceniului procedează la o cronică a vieții proprii, avînd deosebita grijă să marcheze trecerea vremii. „Fragmentul istoric“ al lui Costache Negruzzi este apreciat și pentru motivul că implică o anume doză de subiectivitate, specifică individualismului de acum, căruia Negruzzi îi răspunde și el cu *Păcatele tinereților,* apărute în plin deceniu. Și nu este defel lipsit de semnificație că tocmai Pantazi Ghica, autorul traversat de cele mai acute pulsiuni individualiste, preia subtitlul lui Negruzzi și-și subtitrează cîte o povestire — „epizodă istorică“ Fragmentarismul, ca memento al timpului propriu, este deosebit de agreat iar romanul este și un fel de răspuns. Înrudit ca atitudine, Odobescu procedează oarecum la fel cu Negruzzi și Pantazi Ghica, atunci cînd delimitează cu strictețe timpul istoriei : „1508—1520“, „1560—1568“. Metoda are menirea de a orienta lectura către o anume interpretare și comprimare a vastelor intervale. Cititorului i se atrage atenția că evenimentele răsfoite de el în cîteva ore s-au consumat pe parcursul unor ani. Tensiunea dintre timpul lecturii și acela evenimențial rezultă, o repetăm, din aceeași obsesie.

Odobescu atesta și un alt aspect al preferinței pentru timp a postpașoptismului. După ce descrie cu lux de amănunte desfășurarea ceremoniilor nupțiale ale celor două fete ale Chiajnei, el conchide că „astfel se petrecură aici la noi cununiile cocoanelor doamnei Chiajna...“. O precizare absolut necesară, pentru că festivitățile amănunțite anterior aveau în vedere orice nuntă domnească va fi avut loc cîndva ; o dovedesc notele din subsolul scenelor, care semnalează sursa informațiilor despre obiceiuri uneori distanțate ca atestare istorică ; prin ur-

mare, nu conta decît faptul ca aceste obiceiuri să aibă o autentificare oarecare. În fond, atractiv rămîne totuși trecutul, singurul timp în care excelează modelul epic al „bunului păstor". Nu din altă pricină este citată între mărturii, alături de cronici, și o baladă populară. Sensibilitatea față de timp a epocii avea nevoie de un sprijin, pe care l-a aflat — loc comun — în atitudinea unei colectivități descoperită cu adevărat în acest deceniu. Prozatorul se îndreaptă către viața rustică, prin prisma căreia apreciază — s-ar zice — întregul univers ; în special citadinismul, care intră pe această cale polemică, întîia oară, în proza noastră. Claustrării urbane — simbolizată de curțile princiare — îi este opusă, în *Aldo,* o închidere într-o altă spiritualitate. În romanul lui Boerescu, bătrînul (poate mag, poate preot, poate filosof) ține un discurs întreg în acest sens, calificînd drept paradisiacă viața rustică, mai ales viața rustică de altădată, cînd fiecare, după cum zice păstorul Ioan, putea afirma „sînt fericit !". Timp mitic prin excelență al colectivității, „vîrsta de aur" devine o aspirație a fiecărui ins.

De altfel, observăm, în aceste prime romane românești, o preponderență a timpului naratorului și nu, cum poate ne-am fi așteptat, al autorului. Acesta din urmă, timpul autorului, are o alură sentimentală, cu adînci implicații în actualitate, de unde și numeroasele, cel puțin în *Aldo,* interjecții, exclamații, apostrofe. Al naratorului este ipotetic, prezumtiv sau, după o sintagmă devenită curentă, din „illo tempore". În el se amestecă un prezent straniu, neprecizat ca atare, totdeauna presupus, care ține de arsenalul retoricii și în care are loc confuzia naratorului cu autorul. Era normal ca, avînd în vedere acest amestec, să predomine, din alt punct de vedere, momentul scrierii. O dovedesc apelurile adresate cititorului și care sînt totdeauna la prezent, șirurile de întrebări retorice, menite să mimeze surpriza clipei. Timpul scrierii este una dintre coordonatele fundamentale ale epicului din deceniu. La el se referă celelalte, el le deslușește și le subordonează, el și le supune. Nu putem înțelege și explica proza de acum fără a-i admite prezența subterană, prin care se unifică asociații variate și aluzii dintre cele mai neașteptate. Perspectivă care va dăinui pînă tîrziu ; chiar Pantazi Ghica i se integrează. „Noi găsim acum pe Paul în Paris, în o cameră de student în

ulița St. Jacques" este un enunț edificator. Timpul povestirii ține și aici să fie în acord cu timpul evenimentelor. Însă la Pantazi Ghica s-a produs deja o modificare : el păstrează automatismul gestului lui „acum", cu toate că trece de îndată la „atunci" : „ajuns la Paris, Paul trase la otelul Bade etc.". Actualitatea pare mai curînd o actualizare, deoarece cu *Un boem* prezentul scrierii pierde mult din importanță, în favoarea timpului evenimentelor. Suprapunerea lor nu mai este atît de puternică, pentru că cel dintîi a devenit infuz, aproape s-a topit. Urmele lui se păstrează totuși ici și colo, în exploziile de criticism, mai ales cînd este vorba de mediul citadin, precum al Tîrgoviștei. Procedeu de care uzase îndestul deceniul al șaselea. De exemplu, Cantacuzino, în *Serile de toamnă*, unde ruptura dintre cele două timpuri este reliefată, mai mult chiar, pusă în opoziție, ca și în *Bucur*. Oricum, povestirea trebuie să fie mereu actualizată, aceasta fiind una din regulile căreia fiecare prozator îi acordă o prețuire deosebită. Și o face în diverse moduri : într-o istorisire a unui personaj despre fapte consumate de multă vreme repetă întocmai replicile protagoniștilor cu un aplomb surprinzător *(Serile de toamnă, Fiica haiducului)*. Sau reproduce întocmai o scrisoare schimbată între personaje — fapt petrecut într-o relatare zisă orală *(O lacrimă a poetului Cîrlova)*. De obicei, revenirea la timpul evenimentelor se face explicit, fără subtilitățile pe care le va cunoaște proza secolului al XX-lea. Sînt stîngăcii inerente oricărui început de drum.

O dată întors la matcă, naratorul se lasă antrenat de evenimente, aproape li se identifică, prin trăirea lor intensă. Din această modalitate de a înțelege istoria romanescă rezultă un cult al amintirii sau, mai degrabă, al propriei persoane. Un foarte puternic caracter narcisiac divulgă numeroasele povestiri în povestire. Elocvent este *Un vis pe Carpați*, în care căpitanul Roman, depănîndu-și istoria, invocă mereu „uitarea („în zadar chem uitarea..."), în deplin acord cu naratorul, care alege motouri pe această temă din Byron și Lermontov. Că de narcisism este vorba o vădește amintirea copilăriei, ca spațiu securizator, precum și sinuciderea lui Roman : el se aruncă în apele învolburate ale Prahovei, în care caută aceeași „uitare". Însăși alegerea visului ca subterfugiu de compoziție se înscrie pe aceleași coordonate ; toate se petrec

în vis, inclusiv moartea, ceea ce este grăitor pentru o stare narcisică. Foarte direct și simplist este Pavel (din *Fiica haiducului*), expresie și el a chinurilor amintirii, însă rezolvate facil, printr-un deznodămînt tipic (căsătorie fericită etc.)

Se coboară, din povestire în povestire, într-un abis temporal. La Blaramberg, timpul faptelor este 18 **, timpul Lenei — 1821, timpul lui Andrei — 1801. În *Serile de toamnă*, se întîlnesc iarăși trei povestiri cuprinse într-o ramă asemănătoare „visului" lui Blaramberg (spațiul închis, ploaia, vîntul). La Cantacuzino este vizibilă intenția unui paralelism între povestirea în povestire și abisul generațiilor. Lui Ion, Petre și Grigore Criță le corespunde cîte o istorie. Abisul narativ îl reproduce pe acela genealogic și în concluzie pe acela temporal. Ajuns însa aici, naratorul se simte parcă stingher, nefiind încă obișnuit cu astfel de incursiuni în sine însuși. Caută de îndată un sprijin pe care îl află în memoria colectivă sau în cea culturală. Prima cale este mai puțin bătută acum, în sensul neimplicării profunde a mitului în istorie. Însă a doua se vede foarte la îndemînă. Timpul limită la care se oprește Cantacuzino este al vitejiei latine, de care ține familia Criță. Ne apropiem de „epoca de aur", ca ultim popas genealogic și protector totodată, la fel ca în *Omul Muntelui*, dar prin intermediul personajelor, nu al povestirii.

Gradele de realizare a plonjării în trecut sînt evident diferite. *Omul Muntelui* o înfăptuiește prin relatarea unui personaj, așa cum am precizat. Nu este un fapt deosebit, însă oricum superior procedeului din *Bucur*, unde un personaj îi expune altuia întîmplările care se desfășuraseră cîteva pagini în urmă. O tautologie infantilă, care presupune și un cititor pe măsură. Pe cînd *Serile de toamnă* nu reia, ci completează incidente prezentate anterior doar sumar. Raportul este oarecum metonimic, deci mai complex.

Din tenebrele amintirii obsesive vine și preocuparea lui Heliade pentru numerologie. Frecvent „interpretările" sale în această privință se contrazic, niciodată valoarea lui 6 nu este definită, nici a lui 8, nici a lui 12. Conjunctura dictează valoarea atribuită. Însă tocmai aici se află și dezlegarea, căci interesul lui Heliade trădează o irepresibilă năzuință către ordine și unitate temporală.

Oroare îi provoacă o singură cifră, „nula“, care este un punct mort, un echilibru distrus, un vid. Heliade exemplifică desăvîrșit cele două aspecte pe care le are timpul pentru prozatorul deceniului : îl atrage, dar îi provoacă și iritare. Povestirea în povestire poate însemna un refugiu, dar în trecut naratorul întîlnește faptele pe care le evită autorul. Este un fel de masochism, căruia prozatorul i se expune mereu : el caută în realitate numai pretexte pentru a-și actualiza drama. Într-un fel, se autoconfesează. Aici și-ar avea explicația unele irumperi ale indicativului prezent în imperfect, din *Buzescu*. Desigur, poate fi vorba de improprietăți, lucru explicabil. Dar tocmai aceste abateri de la norma generală elucidează cîteodată motivele profunde ale folosirii lor.

Pentru că romancierul nu este încă decis asupra cărui timp narativ să se fixeze și recurge la alternanțe care uneori pot avea oarecare rezultate. În *Omul Muntelui*, se urmărește surprinderea unei stări psihice a personajului, particularizată prin imperfect, timp care face o figură aparte în contextul constatativ și fix al perfectului simplu. Iterativul reușește să sugereze prin contrast agitația necontenită a personajelor Matilda și Petreanu.

Către sfîrșitul deceniului atitudinea față de timp caută să se modifice. Dacă într-*Un vis pe Carpați* domină perfectul simplu, în romanul lui Pantazi Ghica stăpîn este imperfectul : epicul, treptat, se liniștește și cîștigă încredere în sine, o dată cu transformările din comportamentul autorului. Acesta a ajuns la oarecare stăpînire, are o mai mare conștiință a statutului său în societate, este mai neîndoielnic atașat noului rol, acela de autor de roman. În consecință își poate îngădui cîte o demonstrație de virtuozitate, precum abjurarea prezentului istoriei romanești, pe care o întreprinde Pantazi Ghica. Deznodămîntul real al *Boemului* este, în ordinea istoriei epice, capitolul *O adevărată amică*, aflat chiar la început : după iubirea Paulei, după boema pariziană, după experiența cu Lina, apoi cu literatura, Paul sfîrșește ca iubit, dezabuzat și blazat, al Zoiei. Însă la sfîrșitul romanului, Ghica neagă formal orice fel de deznodămînt. Să fi uitat el oare că „denuementul“ se afla în primele pagini ? Greu de presupus. Mai curînd este vorba de o întrerupere voită a istoriei, pentru a se ilustra capacitatea dispunerii de timpul romanesc după cum se crede de cuviință.

De fapt, cu Pantazi Ghica începe un proces de alterare a unui procedeu care dominase întregul deceniu : pierderea importanței pe care o avusese acreditarea narativă (unul din țelurile romancierului pînă la 1860). Pentru conștiința literară născîndă, proza însemna o transfigurare a realității istorice după norme care implicau un mare grad de arbitrar. Romanul era „romanț“, iar a-l scrie presupunea o rupere artificioasă de conjunctural și crearea unei lumi tot atît de artificioase. Deosebirea normală dintre artă și realitate este resimțită ca un cap de acuzare, cu atît mai mult în cazul romanului, al epicului în genere, unde paralelismul putea fi oricînd invocat drept judecător. În consecință, prozatorul se va strădui să fructifice un echilibru considerat oricum fragil. Nu toate procedeele merită a fi luate în discuție. Cele prezentate mai jos nu sînt, nici ele, originale, dar mărturisesc prin frecvență asupra unor constante particularizatoare.

Este de observat că deceniul nu cunoaște romanul de mistere decît din traduceri. Lui Bujoreanu, romanul îi apare în 1862, deși fusese anunțat ceva mai înainte. Publicul citește totuși : pe Sue și pe alții, dar scriitorului român tehnica îi este deocamdată necunoscută [13]. Și nu numai pentru că împletirea mai multor fire, întreruperea și suspensul îl complexează, ci mai ales pentru că el trăiește aproape exclusiv într-o atmosferă rustică. Ambianța care-l întremează este a „bunului păstor“, misterul fiind o descoperire a citadinismului, deocamdată respins. Ruptura dintre cititor și prozator este aici totală și surprinzătoare, într-o epocă în care cei doi factori erau simbiotici. [14] Să nu răspundă oare scriitorul „orizontului de așteptare“ al epocii ? Într-un sens, așa se și prezintă lucrurile. Căci „orizontul de așteptare“ este diferențiat. Nu în zadar se plîng scriitorii de lipsă de audiență, nu în zadar Ioanid lansează apeluri pentru încurajarea comerțului cu literatura originală. Iar critica, în ce privește romanele, este mută.

Publicul este eterogen și faptul are consecințe la nivelul receptării. Cititorii cultivați (dintre care se recrutează și criticii) se orientează către romanele străine. Am amintit în altă parte numele care circulau printre membrii circuitului de inițiați, dar care nu erau traduse. Pe

cititorii cultivați, romanele originale nu-i pot mulțumi, lectura lor fiind privită numai ca o îndatorire obștească. Pentru circuitul următor, se traduce Sue: suficient și satisfăcător pentru exigențele minime de aici. Cărui public să-i răspundă prin urmare firavul epic romanesc național? Încîntare va fi produs desigur vitejia lui Brav, a Omului Muntelui, înfrîngerea morală a lui Cincacov ș.c.l. Nu avem nici o dovadă în acest sens. Singura ar fi doar originea cîtorva dintre romancierii de acum, proveniți în bună măsură din al doilea circuit. Însă ținta lor principală este politică și națională și în vecinătatea ei dobîndesc o mai mare libertate de mișcare. Vor refuza deci misterul, ca element ce structurează epicul și vor apela doar la figuri elementare de mister, mai curînd de fantastic ori fabulos. Sînt mult mai apropiați de Walter Scott și Al. Dumas și foarte îndepărtați de Sue.

Absența romanului de mistere este și o încercare de acreditare a istoriilor romanești care sînt puse în circulație. Neverosimilul aventurilor citadine pare a-l jena pe prozator, care înțelege să-și prezinte fabula sub acoperirea istoriei sociale. Fabula este dată, în intenție și înainte de toate, drept istorie. Aici este cîmpul în care Bălcescu se mișcă dezinvolt, iar *Românii* aduce mereu probe pentru credibilitatea Istoriei, dar și a istoriei pe care o scrie autorul. Procedeul este curent în epocă și în subsolurile a numeroase povestiri și romane vom întîlni note cu evidentă turnură științifică, destinate să acopere o afirmație din text, să-i dea greutate, să o treacă drept adevărată. Unele îi aparțin în mod vizibil autorului, precum în *Coliba Măriucăi,* unde, spre exemplu, o scenă de vrăjitorie este comentată în josul paginii: „aceasta-i o credință fatală între țărani, prea răspîndită. Am văzut adese urmări triste din ea". Deci, zice Urechia, istoria romanescă închipuită mai sus este reală iar el nu-și dă acordul cu felul de a proceda al unora dintre oamenii (nu personajele) care o trăiesc. Ceva mai departe, perseverînd în acest tip de acreditare a textului, el susține, prin același tip de trimitere, că unul din descîntece este „autentic" (deși este o falsificare cultă).

Dar cu această contrafacere intrăm în altă problemă a acreditării, anume felurile ei. În mod clar, există două tendințe, una a autorului și alta a naratorului. Încercările de conciliere a celor doi sînt prea puțin vizibile, do-

minantă rămînînd separarea. Ca principiu, naratorul este acela care caută sprijin în autor. Majoritatea notelor de subsol îi aparțin acestuia. Este elocvent că Heliade Rădulescu, traducînd un roman de Sue, *Crucea de argint*, actualizează una din circumstanțele biblice imaginate de romancierul francez, printr-o referire directă, într-o notă, la împrejurări prin care a trecut traducătorul în și după revoluția din 1848. Personalitatea prozatorului de acum nu se poate detașa de cotidian, prin prisma căruia privește totul, inclusiv plăsmuirea proprie. Motiv pentru care este interpretată în subsol comportarea unui personaj, pe care Urechia o condamnă. Să fie vorba oare numai de dorința de a-l îndruma pe cititor, de a-i orienta selecția, presupunîndu-l nepriceput ? Puțin probabil la unul dintre scriitorii de nivel onorabil ai deceniului. Mai curînd autorul nu se poate stăpîni și, precum în cazul amintit al lui Heliade, ține să-l corecteze pe narator. Cititorului i se adresează însă Odobescu, tot în adnotările din josul paginii, unde glosează termeni folosiți în text (vecini, ghioagă, moșie). Nu am fi acordat importanță unor asemenea modalități dacă ele nu ar mărturisi și asupra unui alt fapt : între note și textul de deasupra intervine o tensiune — slabă, desigur —, care este rezultatul unui început de autoreflexivitate. Dincolo de acest procedeu se întrevede o capacitate a textului de a medita asupra lui însuși, ceea ce va înlesni ulterior evoluția. Nu este o simplă bănuială. O dovadă ne-o oferă Urechia, în *Coliba Măriucăi*, unde introduce într-unul din capitole un nou personaj : cititorul, cu care întreține un dialog, naratorul îndemnîndu-l să intervină în desfășurarea evenimentelor. Chiar considerînd că este vorba de o abilitate de moment, nu o putem omite, deoarece indică un anumit grad de conștiință a textului, apreciat drept cea mai bună selecție sau oricum una dintre selecții. Deși izolat, faptul este semnificativ, iar pentru Urechia — tipic, întrucît la el întîlnim frecvent tendințe de acreditare a epicului. Ar fi, pentru a-i folosi una din expresii, „joaca de-a demiurgul". Prozatorul sugerează că asistă la o întîmplare din contingent (mijloacele narative fiind puse în serviciul acestuia) și se consideră doar martor, doar un umil copist, nu creatorul unei ficțiuni tangente. Urechia nu se sfiește să introducă un episod al cărui țel stă în a vesteji pagubele produse de superstiții

la sate, dar totodată și de a admite că importanța lui în „șirul istoriei“ nu este „prea mare“.

Pentru a accentua trăsătura „autentică“ a aventurilor prin care trec personajele, romancierul își face remarcată prezența, aproape fizică, precum în *Hoții* („am stat și m-am gîndit“, [la unele întîmplări anterioare, n. n.], și deșteptîndu-mă prin sunetul cel plîngător al aramei, am auzit, dimpreună cu alți trecători de prin ulițele învecinate, că trage clopotul bisericii de la Sfîntul Antonie, pentru ca să ridice un mort“). Nu trebuie să punem întorsătura lui Pelimon neapărat în legătură cu realismul, ci mai curînd cu o conștiință cronicărească, dacă avem în vedere contextul, în care predomină învățătura morală religioasă, moartea hoțului Stîngu fiind însoțită de amintiri biblice, de imagini evanghelice și de sfaturi teologice. Mentalitatea medievistă și populară încă îl domină pe naratorul *Hoților*, încît fragmentul citat mai sus cu aceste adnotări trebuie însoțit, pentru a evita posibile confuzii. Să precizăm că acum, în deceniul al șaselea, ceea ce am fi tentați să numim „realism“, se arată, dacă avem în vedere împrejurările de istorie literară, simple acreditări, simple eforturi ale prozatorului de a-și autentifica ficțiunea. Romanul nostru de început nu poate fi calificat de realist, cu toată confuzia — profitabilă pentru astfel de etichetări rapide — pe care termenul încă o implică.

Procedeele așa-zis realiste sînt doar superficiale, deși folosite cu larghețe ; însă extinderea lor se datorează fie modei, fie convingerii romancierului — pionier că este dator să aibă credit. Fie pentru că el însuși nu se simte prea sigur, fie pentru că are încredințarea unui cititor nu prea capabil să realizeze legăturile necesare între ficțiune și realitatea istorică vizată, fie din amîndouă motivele.

Cîteodată, prozatorul apelează la descrierea unor locuri bine cunoscute cititorului și le dă drept cadrul geografic al evenimentelor. Sînt spații precise, ușor recognoscibile : Bucureștiul (în *Hoții*), Iașul (în *Tainele inimii*), *Tîrgoviște* (într-*Un boem*). Nu pot intra aici foarte vagile ancorări dintr-*Un vis pe Carpați*, din *Aldo*, din *Omul Muntelui*, unde nimic nu este accesibil cititorului prin recunoașterea imediată, întrucît peisajele sînt nedefinite. O legătură nemijlocită dintre locul din roman

și corespondentul lui geografic este imposibilă și de acreditare nu se mai poate vorbi. Dar, precum la Odobescu, peisajele de acest fel rămîn în memoria cititorului, se fixează și pot fi „identificate“ prin alte mijloace. În același mod de înțelegere a necesității de verosimilizare a epicului se situează și numirea unor personaje doar prin inițiale. Un procedeu cît se poate de obișnuit. Dar în împrejurările deceniului al șaselea, primește funcția sa originară sau, cel puțin, una foarte înrudită : semnalarea unei persoane din realitatea socio-istorică. Deci A, B, C, vor semnifica A...escu, B...escu, C...escu, pe care, insinuează prozatorul, cititorul i-a cunoscut cîndva sau se află mereu în apropierea lor. Așa se întîmplă la Kogălniceanu (în *Tainele inimii*), la Bolintineanu (în *Manoil*), la Pelimon (în *Hoții*). Mai mult încă, precum la Bolintineanu, cîte un personaj se numește „Alexandru C.“ sau asemănător, lăsîndu-l pe cititor să ghicească ce personaj „real“ se ascunde sub prescurtare. Confuzia este intenționată, mai ales cînd „Alexandru C.“ se află printre personaje din roman care se numesc Sion, Alecsandri, Kogălniceanu, Negruzzi, Mureșanu. Scrisorile lui Manoil sînt adresate lui „B.“, iar acesta probabil i le-a transcris și publicat, „B.“ fiind desigur pentru toți Bolintineanu. Romancierul renunță vădit să se divulge, pentru a lăsa istoria epică pe seama unei realități extraliterare, direct abordabilă de către cititor. Intriga este „cu cheie“, mai ales cînd Pelimon caută a păzi numele „martorilor“ cu care a discutat probleme delicate („domnul M.B.“, „doamna T. A.“, „domnul I. N.“). Legătura cu circumstanțele istorice este fățișă, însă frauduloasă și totodată profitabilă pentru ambele părți.

Apropiată de aceste două tipuri este și invocarea, spre autentificarea invenției, a unor surse reale, în special a cronicilor autohtone. Pelimon nu poate concepe firava sa improvizație din *Bucur* fără a o pune pe seama unei „cronici“ a lui „Nicolae Horga“, spre a o înfățișa ca un „fragment“ istoric, deci ca pe o fărîmă dintr-un fapt adevărat. O contrafacere întreprinde Boerescu, în *Aldo*, unde, într-un fals citat cronicăresc, îl include și pe Ion „păstorul“. Tot atît de falsă și de stîngace totodată este și presupusa anecdotă istorică pe care o invocă Pelimon, în *Bucur*. Modalitatea este vecină cu a lui Boerescu : personajele proprii sînt introduse într-un citat sau în „auzite

din bătrîni", într-un fel de codicile narative, asemănătoare în bună măsură citatelor de care se folosește și Bălcescu pentru a-l verosimiliza pe Mihai Viteazul. Invenția epică se întîlnește în amîndouă împrejurările, însă aranjată diferit în construcție. Ciudat este că personajul lui Bălcescu pare mai viu artisticește decît personajele lui Pelimon. Urechia, în *Veleli,* îl menționează la pagină pe Miron Costin ; Odobescu pe numeroși alți cronicari și istorici, iar Pantazi Ghica, în *Amazoanele române,* susține că și-a „tras" această „epizodă" din *Histoire des peuples du Danube* a lui Hubert. Și insistă : „aproape conformă cu scrierea din acea edițiune".

Mai subtil este Odobescu, la care acreditarea ia o întorsătură apropiată de contopirea cu istoria. Este una dintre particularitățile epicului din deceniul al șaselea pe care el o ridică la o altă condiție. Punctul de plecare este însă același : o cronică. În cazul de față (singurul pe care ne-am îngăduit să-l depistăm), Grigore Ureche. Fragmente întregi din capitolul dedicat de cronicar lui Ion Vodă cel Cumplit au trecut, fără a fi amintită sursa, în *Chiajna.* „Din partea sa, Ion vodă nu priimi voios ca să se lepede de domnie, ci, adunîndu-și boierii și țara, le ceru jurămînt statornic, ca să lupte și să moară împreună cu dînsul și, începînd atunci gătirile de bătălie, trămise să poftească cu leafă pe cazaci ca să-i vină întru ajutor ; iar aceștia, cum îs războinici și-n veci gata a să amestecare în tot felul de vrăjbi și de sfădiri, se adunaseră o mie două sute de oameni și veniră la dînsul". Se recunosc aici fraze întregi din cronica lui Ureche [15]. Este și acesta un mod de acreditare cînd îl raportăm la epocă, însă cîteva particularități îl situează deasupra. În primul rînd, o perfectă concordanță între textul lui Odobescu și acela al lui Ureche, realizată pe de o parte prin însuși stilul celui dintîi, întemeiat în bună măsură pe o limbă arhaică, iar pe de altă parte prin ajustarea textului celui de al doilea, pentru a-l ajuta să intre în canoanele stilistice proprii. Fragmentul extras din Ureche are o structură rezumativă, iar *Chiajna* se bazează pe acest procedeu, specific tipului cronicăresc de povestire. Cîte un personaj (Radu, Ancuța) este dizolvat în ansamblul istoric veridic, prin introducerea lui în ample rezumate epice care aparțin deopotrivă cronicilor și textului lui Odobescu. Fundamentul acreditării nu este doar mai larg,

dar și mai solid și mai plauzibil decît la alții. În *Bucur*, joaca de-a istoria este absolut inocentă. În *Buzescu*, verosimilul este anihilat prin structura de alegorie dramatică. Dar *Chiajna* încearcă să evite neajunsurile printr-o nouă tehnică : lărgirea ramei istorice (verificate și autentificate în felurite chipuri) și reducerea părților acordate personajelor și evenimentelor plăsmuite. Firavul codicil narativ de care aminteam a luat proporțiile unei adevărate structuri epice. Odobescu edifică pe o altă schemă. El îmbină rezumatele istoriei inventate cu sintetizarea unor evenimente reale, unele împrumutate din cronicari. Se crează o combinație fructuoasă, asupra fabulei proiectîndu-se adevărul istoriei. Dar prozatorul nu are încredere deplină în posibilitățile sale, schema i se pare totuși insuficientă. Va încheia povestirea nu cu un rezumat narativ, dar cu unul istoric (soarta fiilor Chiajnei), ceea ce înseamnă un recul și totodată, așa cum vom constata în alt capitol, preocupare față de un destin. Ceva mai înainte, se încercase în aceeași tehnică și Boerescu : în finalul lui *Aldo*, el întrerupe brusc propria fabulă într-un moment de tensiune (moartea lui Aldo, a Bătrînului, disperarea Amintei) și o continuă cu un citat din J. A. Vaillant *(La Roumanie)*, unde se vorbește despre o așa-zisă legendă populară, în care pe eroină o cheamă Serafina (adică, zice Boerescu, Aminta). Deci o dezicere de istoria inventată și o transferare pe seama unui factor credibil. Este un precedent, însă numai sub aspectul mișcării de planuri evenimențiale, cele stilistice rămînînd deosebite și fără ca tensiunea să sprijine mistificarea. Trucul ține de povestea călugărului care ar fi scris *Cîntarea României*. La fel procedează și Pelimon în *Bucur*, unde cele dintîi capitole sînt de ordin istoric — documentar, ca și cele din urmă. Stîngăcia lui Pelimon, care scrisese *Hoții*, este surprinzătoare : conexiunile dintre istoria epică și rezumatele documentare sînt ca și inexistente, colajul este înjghebat la repezeală, numai pentru că așa cerea moda. Iar aceasta se referea mai ales la trama istorică, totdeauna întoarsă în sprijin al actualității politice. Deci neverosimilă în planul concordanței cu faptele obiective petrecute cîndva. Problema se punea și în dramaturgia istorică, a lui C. Halepliu, a lui N. Istrati și a altora. Nicolae Istrati, cel puțin, își asigura formal cititorii — ori



spectatorii — că nu a adăugat absolut nimic documentelor [16]. Nici Bălcescu nu a adăugat nimic „documentelor", nici Pelimon, în *Bucur*. Decît că au suplinit ceea ce „lipsea" hrisovului ori cronicii : deplasarea într-o altă ordine culturală.

Acreditarea de aceste prime forme, urmărită constant acum, își propune printre altele să distrugă posibilitățile de detașare a cititorului de text, subliniind mereu și cu putere „adevărul", „realitatea" epicului. Lectorul este desființat ca individualitate literară. Însă, pe de altă parte, lectorul este el însuși dornic de un text „real" și pune mare preț pe convenție. Puterea lui de abstractizare este încă redusă, iar sentimentul alterității, ca și în cazul naratorului, debil. Recunoașterea nu se face decît în oglinda colectivității. Necesitatea acreditării își are sorgintea, așadar, într-o imperioasă identificare om-grup, individ-colectivitate, atît la scriitor, cît și la cititor. Despărțirea va surveni relativ tîrziu, o dată cu povestirile lui I. Pop Florantin și, apoi, cu nuvelistica eminesciană.

Alte forme ale acreditării vizează structura planurilor povestirii. Una este concomitența timpului narațiunii cu timpul evenimențial. Urechia își intitulează un capitol din *Coliba Măriucăi* în felul următor : *Din copilăria și viața lui Vasile pînă-n momentul de față.* Și prima frază : „cu vro opt ani mai în urmă, vornicul Gorjănilă se făcuse posesorul etern al moșiei pe care suntem". Faptele s-ar desfășura în imediata vecinătate spațio-temporală a cititorului, povestirea se derulează în actualitatea ei strictă. La Urechia, în special, orice moment din istoria epică se petrece *acum*, „în seara aceasta". Deși explicațiile, care obligatoriu îl însoțesc, îl propulsează mereu în „atunci", acest timp nu este de legendă, ci desprins dintr-un prezent de care ține vizibil și către care se întoarce mereu. Naratorul nu este totdeauna capabil să opereze distanțarea necesară, el este neîncetat în actualitatea povestirii, care îl solicită intens. Din același motiv, întoarcerile din anacroniile pe care și le îngăduie sînt marcate riguros, pentru a nu se isca nici o confuzie : „să-l urmăm acum pe..." este o sintagmă des întîlnită în proza deceniului. Se creează o sumă de focare evenimențiale folosite drept repere în succesiunea faptelor și în abaterile comise. Orice ar face, prozatorul are în vedere doar cîteva răscruci, la care se întoarce statornic. Concomi-

tente în diegeză, anacronice în narațiune, faptele sînt reunite în puncte de întîlnire ferme, asupra cărora se atrage mereu atenția și care întăresc o liniaritate veridică de minimă rezistență, dar suficientă pentru un început.

Caracterul ciclic al istoriei epice este distrus la Pantazi Ghica, al cărui *Boem* îl refuză, pentru că naratorul este sigur de sine și nu are nevoie de un sprijin vădit. Pe de altă parte, închiderea de acest fel semnifică un anumit timp, aproape independent și fără legături prea multe cu exteriorul : un timp pastoral, un timp al „bunului păstor", care îl fortifică pe prozator în încercările sale și-i dau certitudinea că se află pe un teren favorabil. Era o modă atît de vizibilă, încît Pantazi Ghica nu pierde prilejul de a-și manifesta boemia narativă și de a distruge un mod tradițional de acreditare a ficțiunii epice practicat de un deceniu întreg. Pînă la el clișeul avea, obișnuit, și o funcție de verosimilizare, prin însuși statutul lui de clișeu ; cu alte cuvinte, întîlnind diferite tipare ale acreditării, cititorul se obișnuia cu o lume pe care o asimila la nivelul realităților cotidiene, clișeul cultural fiind înglobat în acela de viață. Ghica apelează și el la modalități tradiționale, cum ar fi invocarea unor persoane istorice (Mumuleanu, C. Grădișteanu, Al. Sihleanu, N. Bălcescu). Paul este introdus într-un cerc de personaje autentice, le devine „coleg". În același timp, însă, Ghica operează și o delimitare de o modalitate care, la 1860, începea să fie considerată depășită. El are conștiința datoriei de a evita vechile tipare, fie și comportamentale, și își permite să se joace : „vă așteptați la un denuement tragic, întocmai ca-ntr-un romanț de Walter Scott sau ca-ntr-o dramă a lui Shakespeare, la un denuement oribil, înfiorător, în care omul înamorat și înșelat cînd nu omoară pînă la cel din urmă inocint muzicant din orchestră sau nu sparge cel puțin vreo treizeci de lampioni, să omoară el însuși de desperarea și răzbunarea amorului. Ei bine nu, nimic din toate acestea, eroul nostru nici nu moare ca Edgar de Ravensvnod, nici omoară pe nimeni, ca un erou de melodram, ci pleacă ca un om calm și raționabil". Desprinderea polemică de tipar, deși cacofonică, este evidentă. *Un boem* privește acreditarea în alt chip, ca pe o replică la un model ce trebuie considerat lipsit de verosimilitate ; cea nouă, propusă, nu are acoperire decît prin raportare la cea veche.

În acest sens, *Epilogul* lasă romanul deschis fie altui volum, fie mai curînd intruziunii unui alt clișeu, sinonim cu adevărul vieții. „Așteptăm cu nerăbdare un denuement, oricare ar fi, dar să fie un denuement. Nu am văzut încă romanț fără denuement" — se cam grizează cu vorbe cel pe care-l va ironiza nu peste mult Maiorescu. Prin deznodămîntul rotunjit și obișnuit stereotip, romanele anterioare urmăreau să suplinească vagul aspirațiilor și nebulozitatea lor. Perfecțiunea schemei divulga o anume deconcertare interioară a naratorului. În vreme ce, către sfîrșitul deceniului, cînd lucrurile se mai limpeziseră, deznodămîntul fix, ca mască și garanție a perfecțiunii, nu mai era necesar. Abaterea lui Ghica marchează finele unei epoci de pionierat, în care se simțea nevoia asigurării cititorului de „adevărul" ficțiunii epice. Prima treaptă, în care acesta înțelegea și se deprindea cu o nouă ordine, aceea artistică, trecuse. Cititorul implicit își schimbase fizionomia, nu mai era acela al *Vosiei* sau al lui *Svidrighelo*. Începea să se întrevadă o nouă vîrstă a romanului, în care naratorul presupunea în preajma sa un public căruia i se putea adresa în alt chip, utilizînd alte mijloace de acreditare sau, pur și simplu, ca în *Ciocoii* lui Filimon, aproape ignorîndu-le.

Absolut toate încercările romanești postpașoptiste se întemeiază pe o încredere nemărginită în forța de persuasiune și, mai ales, pe independența diegetică [17]. Romancierul scrie din convingerea că universul spațial și temporal inclus în paginile sale este suficient prin sine însuși, de vreme ce a fost dispus într-un anume mod; nu mai are nevoie de a fi sprijinit din nici o parte, este autonom și constituie valoarea dominantă a epicului. Șirul de evenimente și cu deosebire narațiunea trec pe planul al doilea, importanță avînd locul și timpul. Cu aceasta însă epicul nu se situează în realism. Ar fi să-i deturnăm specificul, care este, bineînțeles romantic. Dar în cuprinsul acestei generalități intervin elemente proprii, nici numeroase și nici, mai ales, pregnante. Că este vorba de un teritoriu (românesc) și de evenimente (fictive) petrecute aici, lucrul e de la sine înțeles și particular romantismelor care s-au dezvoltat tîrziu. Distincte sînt anumite modalități de circumscriere a spațiului și

timpului, mai bine-zis — alegerea anumitor modalități, dintre acelea care circulau în romanul european al vremii.

Modelul epic al „bunului păstor“, predominant, descinde în bună măsură din tipul cronicăresc, pe care l-a modernizat și, întrucîtva, rafinat. Este consecința tîrzie a exhortațiilor *Daciei literare*, care au găsit ecou mai ales în Muntenia. Aici apar Bălcescu, Odobescu, Pelimon, Boerescu, Blaramberg, Pantazi Ghica. În Moldova, în afara lui Asachi (cu *Svidrighelo*) și a lui Mihai Porfiriu (cu *Vosia*), care nu prea poate fi luat în considerare pentru un bilanț al calității, singurul care se remarcă este V. A. Urechia.

Paradigma diegetică a deceniului al șaselea este, în esență, a lui Odobescu și, într-un fel, descinde din *Lăpușneanul*. Ea păzește următorul tipar : „Mihnea stăpîni în sineși bucuria, mulțumi cu sînge rece boierilor și îndată porunci etc.“. Aici, influența lui Negruzzi este dincolo de îndoială și Odobescu o afirmă deschis. Afară de această expunere de principii, scriitorul preia sugestii dintre cele mai specifice : figuri de personaje perfide și crude, evenimente asemănătoare celor din *Lăpușneanul*. Perfectul simplu de la Odobescu nu este fără importanță. Apare și la Pelimon : „Costache întîlni pe Stan și recunoscu într-însul pe [...], rupse îndată o foaie de hîrtie [...] și scrise etc.“. Nu este vorba de nerăbdare narativă, cum poate am fi înclinați să presupunem, ci de trebuința imperioasă de a simți universul imaginar ca pe o prezență necontenită și imediată. Să fie teama de a nu îl scăpa de sub control ? Oricît de imaginară, lumea epică era direct legată de prezentul istoric, de contemporaneitatea socială, față de care prozatorul deceniului avea motive întemeiate să fie suspicios, cel puțin în anumite privințe. Așadar, dincolo de acest atașament cît se poate de strîns și de respectat, se întrevede o oarecare timorare. De aici, tendința de a folosi diverse mijloace de domesticire a lumii fictive, o dată ce ea prinde contur sub pană. Nucleul inițial este supravegheat permanent și amplificat cu prudență. Cu excepția romanului lui Pantazi Ghica, cele dintîi romane ale noastre sînt, în realitate, „short stories“, nuvele amplificate. Ele au foarte rar diviziuni narative convergente. În cel mai bun caz, se pot împleti două fire și încă ezitant ori într-un paralelism rudimen-

tar. În general, fiecare roman are în vedere destinul cîte unui singur personaj, iar colateralele, care să i se intercaleze strîns ca mod de dispunere a elementelor, nu prea apar. Se preferă povestirea în povestire, fiecare protagonist avîndu-și istoria lui. Structura este neîndoios de nuvelă ; complicarea se produce către sfîrșitul deceniului, cu Pantazi Ghica și apoi cu Radu Ionescu, precedați de Pelimon, cu *Hoții*.

Prozatorului de acum îi este frică de a se îndepărta de nucleul epic și de a nu pierde astfel șirul. În *Buzescu*, spre exemplu, intervențiile explicative sînt extrem de scurte, au un caracter de interludiu, cu o durată neînsemnată. În genere, cauzele, efectele și deslușirea evenimentelor se află în imediată vecinătate. Elementele constitutive ale ficțiunii urmează cu strictețe unul după altul, distanța dintre ele este redusă, așa fel, încît se poate vorbi de o unitate clasică de timp și loc. Un nou episod, o nouă scenă încep totdeauna de acolo de unde a fost părăsit personajul principal pe pagina anterioară. Abaterile nu prea sînt tolerate, nici agreate, căci reprezintă un pericol. Întoarcerea la locul și la timpul de plecare se produce cu repeziciune. Toate romanele și povestirile oferă numeroase exemple. Mai mult încă, prozatorul nu scapă din vedere să atragă atenția asupra schimbării și revenirii la matcă ; gestul lui este cît se poate de hotărît, pentru a nu lăsa să se întrezărească o anume nesiguranță. „Acum să ne întoarcem privirea asupra acelora care căzuseră robi în mîinile tătarilor" își îndeamnă Pelimon cititorii, în *Bucur*. De fapt, se îndeamnă pe sine însuși, neavînd încredere în propriile-i puteri. Mefiența purcede din instabilitatea universului creat și din dificultatea de a-l stăpîni. Indicarea deplasărilor în spațiul și în timpul povestirii este totodată și un rapel al propriilor mijloace și, mai ales, al propriei vigilențe. În același mod procedează și Bolintineanu, în *Manoil*, unde succesiunea nu iese dintr-o liniaritate monotonă ; distanța dintre cele două scrisori este minimă, intervalele însemnate cu grijă. *Amazoanele române* a lui Pantazi Ghica, din 1858, are un fir rectiliniu, fără explicații suplimentare și fără colaterale. (Drept este că „epizodul" nu și le prea poate îngădui, pentru economicitate). *Românii* lui Bălcescu vestește de asemenea revenirea („e vremea acum să ne întoarcem în Țara Românească"), prin care se deschide

totodată și capitolul următor, legînd indestructibil două tablouri. Oricît ne-am aștepta, Pantazi Ghica nu trece de această barieră a romanului nostru de început. Cu el se petrece însă altceva: capitolul *Reminiscență* are aspectul unei digresiuni, concepută însă în cunoștință de cauză. Este un capitol independent, ce poate fi omis, eventual, neimplicînd în nici un fel istoria, dar completînd universul epic. Excursul asupra formării lui Paul a devenit o digresiune vizibilă, prin modul în care este executat. O exemplificare, o concluzie cu caracter general extrasă din cazul particular al protagonistului. Digresiunea se transformă în paradigmă. Formarea lui Paul este înfățișată nu pentru a concretiza un caz, ci pentru a ilustra „un boem".

De altfel, romanul nostru de pionierat nu poate fi înțeles în afara digresiunii, element de legătură al raporturilor care se constituie în universul său concret. Acesta este rolul ei primordial, motiv pentru care prozatorul o subliniază deseori și o consideră explicație la nivel diegetic. *Un vis pe Carpați* include și o povestire spusă de un călugăr, al cărei debut este: „mă îndreptam în tăcere spre poartă". Urmează îndată o amplă descriere a unui peisaj și a soartei țărilor române la 1821, după care: „mă îndreptam dar spre poartă, cum îți spuneam mai înainte". În alte împrejurări, reînnodarea firului se face exhortativ: „să ne cătăm însă de istoria noastră, ajungă cu atîtea digresiuni" — citim în *Aldo*. Ori: „ca să nu țin mult în suspenziune dorința ce cred că va fi avînd cetitorul de a cunoaște femeia aceasta din nou întrodusă în istorioara ce ne-am propus să spunem, să nu ne întindem mult cu descrierea bordeiului" *(Coliba Măriucăi)*. Și un personaj poate fi autorul unei abateri, ca în romanul lui Blaramberg. În *Amelia Ștefănescu*, digresiunile formează veritabile avalanșe iar personajele sînt definite prin trimitere la ele. Sistemul este al asociațiilor: dialogul, comentarea trăsăturilor Ameliei, descrierea casei Tărzadi, atmosfera din familia Tărzadi, pagubele morale cauzate de fanariotism, necesitatea emancipării femeilor, valoarea „progresistă" a scrierilor lui Alecsandri, Kogălniceanu, Ralet, Negri. Reintrarea are loc obscur: „Amelia era născută etc.".

Structura este de tip retoric, însă adoptată de roman și povestire pentru motivul că naratorul intuiește carac-

terul debil al diegezei și caută să o fortifice în felurite chipuri. Digresiunea face parte integrantă așadar, în concepția deceniului al șaselea, din registrul diegetic și nu este considerată o deplasare. Formulele de genul „să-l urmăm acum pe“ sînt doar mărturii ale necesității de a respecta o continuitate la nivelul istoriei, al evenimentelor. Lumea pe care o imaginează epicul nu poate fi apreciată în toate colateralelor amintite, deoarece, frecvent, proza are un pronunțat aspect de fabulă. Șirul de întîmplări — suficient de artificial în conexiuni — se întărește între altele și cu ajutorul digresiunii.

La Pantazi Ghica, digresiunea își are rolul ei, însă este mai atașată de personaj, de evoluția acestuia. Un anumit fel de abatere din romanele anterioare avea drept țintă (sau drept cauză) numai melancolizarea *(Aldo, Un vis pe Carpați)*. Dar cum Paul al lui Ghica nu este exclusiv deprimat, cunoscînd toate stările firești ale unui om normal, devierile vor urma și ele același curs : „După moartea tatălui, Paul intră în acea parte a vieții omului care se cheamă adolescința, pentru că reflecțiunea începe a străluci în inima lui ca cele dintîi raze după roua dimineței. Acea epocă a vieței este epoca plăcerilor, a simțurilor pure și încîntătoare etc.“. Și canonul este respectat pe tot parcursul romanului. De două ori îl ignoră. Cînd glosează pe marginea revoluției de la 1848 din Franța și Țările Române, ceea ce-i oferă prilejul de a face o ancorare apropiată de a realismului, întrucît personajul participase și el la revoluție. O altă digresiune este o panoramă a Bucureștiului, dar ea aparține aceleiași modalități de fixare, întrucît Paul copilărise în acest oraș, iar descrierea este „istorică“.

Lumea imaginată de prozator în acești ani țintește concretizarea unor motive culturale care prind rost în epocă. Acum ia naștere o lume epică, alcătuită după tiparele confruntărilor etno-politice din deceniu și care va avea o îndelungată carieră. Drept urmare, toți fanarioții sînt vicleni, lași, cupizi și primesc o pedeapsă pilduitoare (Veleli, Palmira, Dali) ; alții se folosesc de brutalități (Cincacov) ; românii, toți, sînt, „bravi“.

Într-o astfel de „existență“ epică se ivesc nu o singură dată și elemente de fixare realistă : unele sînt analizate în alte capitole ale studiului de față. Să observăm însă importanța acordată de Pelimon, de Odobescu și de

Pantazi Ghica unor atare factori. Cel mai explicit este Odobescu, la care există frecvente aglomerări informative : alaiul mirilor, scena din biserică ş.a. În comparaţie cu Negruzzi, el are cu mult mai multe pagini de acest fel, ceea ce pare dovada unei acute necesităţi de ancorare a diegezei. Faptul se datorează arbitrarului romantic al celorlalţi prozatori, atitudinea lui Odobescu fiind o reacţie ; desigur, pe porţiuni limitate. Un argument ar fi debila prezenţă a procedeului în *Mihnea*, apărut în 1857, şi intensa lui aplicare în *Chiajna* (1860). Deosebirea faţă de ceilalţi scriitori este aici substanţială. Odobescu se defineşte prin referire la realităţi atestate istoriceşte, însă nu la nivelul evenimentelor, ci al informaţiilor enciclopedice. Restul prozatorilor se raportează la întîmplările contemporane, restrînse la nivelul evenimentelor şi încă mai mult — la acela al replicii faţă de cursul lor. Nici un alt scriitor nu reuşeşte să imagineze un univers atît de coerent şi de „real", în anumite segmente ale lui, precum Odobescu. *Mihnea* ar putea produce oarecare confuzie : titlurile capitolelor circumscriu locurile în care se mută de fiecare dată istoria : Sibiu, Cotmeana, Măneşti. Maniera are ceva din tehnica dramaturgiei, dar şi altceva, care conferă textului soliditate şi concizie. O soliditate, cu toate acestea, pedestră, legată mult de avantext, de care desprinderea este încă dificilă. De altfel, incipitul este elocvent, constituit dintr-o descriere geografică ce trimite atît la o posibilă localizare, cît şi la circumstanţele anterioare scrierii. Se remarcă totuşi o anume tensiune, fructuoasă, între aceste circumstanţe şi povestire, relevată de prezentul verbal (curge, se resfiră, se-mpreună, se lungeşte, se-nalţă), a cărui folosire indică o aspiraţie către anihilarea avantextului prin introducerea lui în istoria epică. De la localizarea din titlul capitolului, la moto şi la cea dintîi frază, naratorul ezită între tendinţe contrare, încercînd să le concilieze. Desprinderea începe abia cu a doua frază : „pe o culme [...] *sta,* pe la leatul 1508 etc." *Chiajna* va limpezi situaţia. De la prea multul şi prea evidentul începuturilor de capitol din *Mihnea* (titlul defineşte locul iar motoul — ideea dominantă), în *Chiajna* se trece la o simplificare : „Fuga", „Nunta", „Pustnica" jalonează momentele istoriei, mijloc mai subtil, însă avînd dezavantajul lestului melodramatic.

De altfel, în multe romane se precizează pe undeva locul și data cînd povestirea debutează : „la anul 1595, temerea cea mai mare domina în vechea cetate Rușciug". Așa își începe Dumitrescu Movileanu romanul *Buzescu.* Iar Urechia socotește nimerit ca prima frază din *Coliba Măriucăi* să fie : „La capătul pădurei ce desparte moșia P... de moșia R..., în ținutul Romanului, pe un tapșan uscat ca și frunzișul ce foșnea încă în fagii și stejarii numeroși din pădure, se găseau în anul 184... vro cîteva corturi neregulat orînduite". De fiecare dată cînd va schimba locul și timpul unei scene, Urechia va preciza acest lucru, chiar și orele („sînt șese oare de dimineață"). În același fel procedează și Bălcescu, în *Românii,* unde urmărește evoluția pe zile a evenimentelor, iar cînd e cazul, o singură zi formează obiectul a cîtorva bune pagini, începînd cu zorii.

Un alt punct din modurile epice ale vremii pe care îl adoptă romancierul român este al unor descrieri de puternică lizibilitate[18]. Pe cît se poate constata, clișeul și stereotipiile au un loc deosebit în fiecare scriere, obiectul fiind prins pe coordonate fixe și într-un fel instituționalizate literaricește. Este uimitor să constatăm că, sub acest raport, Pantazi Ghica se arată unul dintre cei mai rigizi și conformiști, așa cum vom detalia la capitolul dedicat personajului. Însă el face și o figură aparte, între ceilalți prozatori, deoarece descrierile au în vedere, cu preferință, clișee picturale explicite, dar care au meritul de a introduce un punct nou de vedere, rămînînd totuși în cuprinsul stereotipiei. O altă abatere este a lui Odobescu, la care descrierea (numai în cazul clădirilor și al îmbrăcămintei) include numeroși termeni quasi-tehnici, în tot cazul, țintind precizia, exactitatea, respectarea „adevărului istoric". Faptul este cu atît mai clar, cu cît perspectiva aparține în realitate naratorului, nicidecum unuia din personaje (ceea ce într-un fel ar relativiza-o). La Odobescu, orice descriere are un singur punct din care este făcută și se leagă nemijlocit de intrarea în scenă a unui personaj, care se ivește deci ca un pretext de introducere a unui „adevăr", adică a unei informații. Se observă că termenii incluși în descrierile lui Odobescu (lucru valabil și pentru alții în epocă, precum Urechia și Pelimon) sînt înțeleși fără dificultate, ei aparținînd

unei sfere apropiate, ceea ce crează, în receptarea lor, o marjă de previzibiltate dintre cele mai bine orientate. Chiar dacă sensul exact poate scăpa, rămîne valabilă o presupunere validată de context. Ceea ce, evident, reduce cantitatea informaţiilor „realiste", dar sporeşte substanţial credibilitatea paginii. Descrierile din *Mihnea* şi *Chiajna* îngînă o melodie în semitonuri, neîndrăznind să se abată prea mult de la partitura pe care „vîrsta de aur" a „bunului păstor" i-o oferea prin cronici. „Ca unul din acei palicari", „pare că d-abia purta" accentuează fragilitatea legăturilor şi tind să restabilească punţile cu povestirea, distruse parţial prin lexicul prea exact. Amănunţimea descrierii (prezentă şi la Bălcescu în mod constant) vine acum şi din dorinţa de a cunoaşte „paradisul" de odinioară, şi din nostalgia lui şi din durerea căderii. Cu cît mai minuţioasă este o descriere, cu atît mai puternic este sentimentul de a fi trăit în „atunci" doar o clipă şi de a se întoarce în prezentul îngrădit. O descriere este ca o autoflagelare. Peisajele din *Aldo* ori *Un vis pe Carpaţi* o dovedesc.

Altfel, fragmentele descriptive sînt puţine şi reduse ca întindere, cu rol strict de circumscriere a spaţiului. Dar despre aceasta cu alt prilej.

Tot pentru a acorda o mai mare accesibilitate textului, prozatorii introduc un număr sporit de epistole, însă numai cu funcţie comunicativă. Inserarea lor în text este o simplă formalitate, dar ele au menirea să fortifice credibilitatea. O credibilitate înţeleasă la nivelul cititorului implicit al deceniului. Manoil e constituit în întregime din epistole, ceea ce nu-l împiedică pe prozator să introducă o epistolă în epistolă. Era o modă, a cărei explicaţie se află în încercarea de a spori creditul pe care epicul l-ar putea dobîndi. Însă scrisoarea are acum, în subtext, o evidentă sarcină eliberatoare, mai ales în *Manoil*, unde structura este monotonă şi tipică totodată ; ea reprezintă un bilanţ mental, urmat de un „ascultă" şi de ordonarea demonstrativă a evenimentelor. Misivele pe care le schimbă personajele sînt de o sinceritate totală, cel ce le alcătuieşte se dezvăluie aproape impudic. Ca şi cum prozatorul nu ar cunoaşte decît aspectul prim, de şoc, al noutăţii procedeului şi îl utilizează cu delectare, fără a-i bănui şi alte resurse. Comunicarea nu e oprită de nici o piedică, limbajul curge liber, asupra lui nu se reflectează,

precum mai tîrziu. Personajul nu are nici o clipă sentimentul unei autoanalize, el fiind direcționat necontenit către receptor. Autoreflecția este secundară, intenția fiind doar informativă. Epistolele se detașează de personaj sau, mai curînd, naratorul se detașează de scrisoare, care este vizibil confecționată. Îndărătul lui Manoil, spre pildă, se ascunde prozatorul, căci Manoil apare, înainte de toate, ca martor al evenimentelor la care participă și în care este adesea implicat. Între cele două funcții, de martor și de participant, tensiunea este ca și inexistentă.

Singur Pantazi Ghica va încerca în romanul său, așa cum am încercat să demonstrăm într-un capitol anterior, să dizolve rolul strict funcțional al scrisorii, după ce, în povestirile publicate înainte de 1860, abuzase îndestul de procedeul care făcuse ravagii în epocă.

Pentru a încerca să fortifice impresia de autenticitate, pe care voia să o producă, romanul deceniului se ia în serios. *Tainele inimii* prevesteau parcă o altă urmare, pe linia umorului ori a satirei. Or, sîntem nevoiți să constatăm că, dacă satira este prezentă peste tot și în cele mai diverse forme (de la caricatură la filipică), umorul, în schimb, este ca și absent. Îl întîlnim foarte rar și palid, la Urechia și la Pelimon. Prozatorul de acum nu cunoaște starea de umor, fie pentru că timpurile nu i-o îngăduiau, fie pentru că el însuși nu era pregătit să o accepte. Seriozitatea scrisului nu era atît o garanție a valorii, cît o protecție a gravității problemelor dezbătute și, implicit, a autenticității întregii structuri epice. Dacă prozatorului i-ar fi mijit ochii a rîde, probabil că povestirea sa ar fi fost de la bun început desconsiderată. Cititorul concret, ca și acela implicit, desigur, erau departe de a se mișca degajat într-o lume nouă și surprinzătoare. Mai ales nu-i convenea să-și amintească de un lucru : că părinții săi, mai mult ca sigur, se delectaseră cu isprăvile lui Bertoldo. În cea mai mare parte, cititorii deceniului săriseră pe o nouă treaptă a ierarhiei sociale, erau, precum hagiul lui Pelimon, oameni așezați, serioși, bogasieri cu fală și ighemonicon. Deci nu s-ar fi compromis cu caraghioslîcuri. O va face însă un boem, Pantazi Ghica, al cărui romanț nu se va sfii să se joace cu lucruri altminteri serioase. Dar se va folosi, încă din nesiguranță, de o replică, mai curînd de o frondă, totuși potolită și burgheză. Nici nu se putea altfel. Terenul sigur al pro-

zatorului de acum nu este urbea, ci satul, a cărui lume îi dă siguranță și încredere. Tocmai din această pricină, parodia — singura din epocă — apare pe terenul atît de familiar al lui „bonus pastor“, în *Hoții* lui Pelimon. Proverbele populare, idiotismele sînt întoarse, răstălmăcite, aproape într-o explozie de veselie neîntîlnită la nici unul din ceilalți romancieri : „Prin urmare, și Panait, ca unuia ce-i i-a fost întipărit în cap astă idee, că o să găsească o dată o comoară, și se va îmbogăți făr ca să mai muncească, a și plecat din țara sa, auzind că la noi sînt o mulțime de comori ce nu sînt încă cunoscute și n-are cine să le dezgroape [...] Chir Panait, precum este știut, întîi a căutat comori și, negăsindu-le, după aceea a alergat după potcoave de cai morți“. Ori : „dar toate i s-au înfundat (lui Stîngu, n.n.), căci, îndată după aceasta, precum zice o zicătoare, că tigva nu duce de multe ori la apă [...] Stîngu [...] urmărea pe hagiu ca pe unul ce-l avea totdauna gîscă grasă“.

Efortul prozatorului din deceniul al șaselea se îndreaptă în principal către a-l atrage pe cititor prin felurite mijloace, dintre acelea pe care timpul i le punea la dispoziție și cărora el însuși putea să le cunoască rostul. Într-un fel, nivelul coborît al celor mai multe dintre romane se datorează și acestei situări într-un teren ingrat. Pentru că, altminteri, o tendință frecventă este de a pluti în meditație lirică și de a distruge astfel ceea ce se încercase a se construi pe alte căi. „Moartea e coloana de foc a Dezertului ce vede nainte-i Amicul libertății cînd își propune a zgudui pe tirani“. Așa meditează Aldo, aflat în închisoare și discutînd cu un medic și cu amicul Dumitru. Este încercarea prozatorului de a defini universul spiritual în care a pășit după 1850, de a-l cunoaște și de a-l fixa. De aceea, acreditarea prinde foarte greu teren și este încă atît de firavă, încît peste puțin Bujoreanu va putea trece cu ușurință peste ea. Însă experiențele pe care postpașoptismul le încercase nu fuseseră totuși inutile. Deceniile următoare nu le vor repeta, Filimon le va ocoli sau le va perfecționa. Iacob Negruzzi, în *Mihai Vereanu*, sau Nicolae Xenopol, în *Brazi și putregai*, vor privi cu totul altfel statornicia și unitatea legăturilor dintre universul cuprins în romanele lor și posibilitățile povestirii.

„BONUS PASTOR“

Cine parcurge romanele și povestirile dintre 1850—1860 constată fără greutate monotonia personajelor principale; aceleași caractere (cu foarte mici variații), aceleași funcții narative, înscrise cam pe aceleași coordonate. Tot fără greutate dar superficial se poate acuza epoca de a fi lipsită de interes, mai ales că asemenea protagoniști colindau Europa întreagă, vorbind felurite limbi. Însă tocmai aici mi se pare a se afla unul dintre factorii revelatori ai începuturilor epicului nostru modern și tocmai repetiția și monotonia mărturisesc asupra unei preferințe. Ce se află oare dincolo de psihologia comună, banal-romantică, și dincolo de aceleași modalități de inserție în povestire? Doar imitație? Este Manoil un simplu Werther balcanic, Paul doar un boem de pe Dîmbovița. iar Aldo un Harold rătăcit prin Carpați? Prea ușor și prea grăbit răspunsul afirmativ. Desigur, nu putem susține că sîntem în fața unor personaje cu totul originale, dar nici în fața unor simple paștișe. Comoditatea rezolvării este ea însăși o pastișă, a unor vechi locuri comune, suspecte prin periodicitate și promptitudine.

O problemă care se ridică o dată cu apariția romanului nostru de început este aceea a însăși prezenței personajului, ca o funcție epică, deosebită, după cum se știe, de eul liricii. Însă de cele mai multe ori, proza de acum are un accentuat caracter liric. Să fie în acest caz personajul, o expresie a naratorului? În parte, lucrul, este adevărat și coincidența este adesea fără cusur. Limbajul prozei este tot atît de asemănător cu limbajul liricii și ușor se confundă poetul, prozatorul și personajul. Dar tocmai aici, în plin lirism, intervine, ca element separator, metafora; și anume, prin forța sentimentului alteri-

tății, pe care ea îl presupune. Căci metafora, pe lîngă un substrat identificator, are și un altul, de delimitare, care acționează, în cazul epicului, sprijinit de celelalte elemente ale narațiunii. Durerea înfrîngerii, umilirea impusă de contrarevoluție, experiența amară a exilului, precum și o evoluție firească în noile condiții sociale impun această funcție a metaforei, îi înlesnesc exercițiul. Ar fi însă greșit să exagerăm rolul metaforei în ce privește apariția funcției-personaj, pentru motivul că prezența ei în proză nu are frecvența din lirică, ceea ce indică o desprindere de limbajul poetic, un început de specializare. Este de observat, pe de altă parte, că sentimentul alterității nu este încă atît de puternic, încît să genereze factorii specifici ai constituirii personajului. Încă se menține confuzia ins — colectivitate, căreia împrejurările îi sînt prielnice și care coexistă cu puseurile de individualism. În consecință, metafora nu are cum să parvină la exercitarea rolului ei de fixare decît parțial și cedează în fața simbolului, mai apt, cum se va constata, să facă față cerințelor. El însuși simbol, eroul romanesc vorbește prin simboluri și rămîne mult timp la acest stadiu incipient de comunicare. Iar simbolul ascunde acum o absență, de care, totuși, romancierul nu este prea sigur : conștiința unui Celălalt, în jurul căruia să se structureze și care să fie el însuși o lume. Generația postpașoptistă nu are încă putința de a dobîndi siguranța dublului, ca imagine prin realitate, căci ea încă nu are forța necesară de asimilare a realității, trăiește quasi-simbiotic cu propria-i geneză. Desprinderea se face cu dificultăți. Dovadă, între altele, numărul mare al ipostazelor „bunului păstor", reduse în deceniile următoare. Insul postpașoptist este dominat de importanța funcțiilor de grup ale eului, separarea provocînd fisuri adînci, precum la Heliade și chiar la Bolintineanu. Atotstăpînitor este limbajul și mai puțin cuvîntul, care va începe să se manifeste o dată cu junimismul, mai ales cu Eminescu. Acum, între 1850—1860, scriitorul este încercat de regresiunea de tip romantic, manifestată, în chip de proză și poezie, prin negarea realității *(Aldo, Un vis pe Carpați, Un boem, Manoil, Chiajna)*, prin supralicitarea aspectelor ideale *(Buzescu)*, prin mari fantasme *(Un vis pe Carpați, O zi de fericire)*, prin accentuarea proceselor de identificare *(Serile de toamnă, Mihnea)* ș.a.m.d.

De remarcat că generațiile deceniului sînt bîntuite de ideea „omului nou“, a cărui apariție o proclamă neîncetat, dar în care nu cred cu adevărat, pentru motivul că trăiesc într-un trecut puternic ritualizat și aspiră către miticul originar. Viitorul înseamnă un cert trecut narcizic, în care pașoptismul și revoluția au un rol deosebit. De aceea, imaginea nu se va putea amplifica, va sărăci treptat și apoi va dispare. O va prelua tîrziu, către sfîrșitul secolului, mișcarea socialistă, însă de pe alte poziții, cu toate că va păstra rigiditățile etice ale tipului impus de postpașoptism. Către finele deceniului, reacția lui Pantazi Ghica arată că modelul de personaj de pînă la el se învechise și că „boemul“ era o înnoire absolut necesară, reclamată de mersul firesc al literaturii. Aldo, Buzescu, Bucur, Criță, Vasile robul, Chiajna ori Mihnea mijlocesc astfel apariția adevăratului și celui dintîi personaj romanesc — Paul, dintr-*Un boem*.

În plin deceniu al șaselea, însă, protagonistul romanelor nu are individualitate, ci face parte dintr-o mulțime, pe care ține să o reprezinte. Critica literară îl orientează și ea pe prozator în această direcție : „Filozoful Fichte zicea : eul (le moi) crează lumea. Emerson, filozoful american, zice : lumea este astfel, precum omul dorește să fie. Și însuși d. Moreanu a zis : să n-așteptăm învierea decît de la noi, de la noi singuri. Singura osebire este că d-lui pare c-acel *noi* l-ar restrînge la un individ, iar noi am dori să fie colectiv“ [1]. Îndemnuri prea multe nici nu erau necesare, căci o scriere, cum susține tot Rosetti, este „dagherotipia stării sociale a timpului“ [2], iar timpul solicita chiar ceea ce Rosetti îi ceruse lui Blaramberg.

În consecință, personajul deceniului este înainte de toate un simbol și poate ascunde ca atare o oarecare teamă de individualitatea proprie. Prozatorul este ispitit indiscutabil de extinderea individualității, explozia acesteia fiind vizibilă, însă are și oarecare teamă de el însuși, de perspectivele care i s-au deschis oarecum pe neașteptate. Iar personajul-simbol are menirea de a camufla, pe cît posibil, oscilațiile de umoare. O demonstrează „Moise“ din *Biblicele* lui Heliade, în mod frecvent și elocvent.

Pe de altă parte, simbolul evita mai lesne rigorile cenzurii, cu atît mai mult în cazul personajelor istorice. Era cea mai accesibilă imagine și o consecință directă a pașop-

tismului, care îl cultivase insistent. De aceea și contrarevoluția va organiza o sistematică vînătoare de simboluri. O lectură a volumelor de documente *Anul 1848 în Principatele Române* este extrem de utilă în acest sens. Simbolul presupune, de asemenea, o serie de stereotipii, pe care personajele epocii le evidențiază cu prisosință, consecință a intenționării lor paradigmatice, ca urmare a influențelor exercitate de avantext și de retorică. Orice personaj din deceniul al șaselea — dintre cele principale — este un exemplum. Cum ar fi Matilda, din *Omul Muntelui*, înjghebată în cea mai mare parte din aforisme ; ea se judecă pe sine și totodată își generalizează situația, așa cum procedează și Aldo al lui Blaramberg, Criță al lui Cantacuzino și, în parte, Paul al lui Pantazi Ghica. În aceeași categorie, dar piezis, intră și principesa Catinca B., din *Omul Muntelui*, și familia ei (un fiu și două fete), siliți să înfățișeze depravarea „clasei privilegiate" din care fac parte ; deci vor cumula toate viciile, chiar infanticidul și incestul. Același rost îl au și personajele pozitive, pilde comportamentale. Nici unul din protagoniști nu are o biografie individuală. Nu o poate avea, întrucît el ilustrează o colectivitate, viața lui fiind socială cu precădere, fără nimic particularizator. Desprinderea de tipic o va încerca Pantazi Ghica și o va continua Radu Ionescu. Dar în plin deceniu, personajele (fie ele pozitive ori negative) se află sub zodia speciei, nu a persoanei, speciile fiind și ele, la rîndul lor, considerate maniheist. Deci peronaj nu este insul Palmira, ci fanariotul-trădător Palmira ; nu insul Vasile Lupu, ci boierul-iubitor-de-neam Vasile Lupu ; ș.a.m.d. Numele sînt accidente, fapt vizibil și în romanele de actualitate, nu numai în acelea istorice. Onomastica are menirea doar de a oferi un indiciu asupra orientării simbolisticii. Tot ceea ce scapă mahiheismului rudimentar și tipizării forțate cîștigă oare individualitate, precum Costache ori hagiul, din *Hoții*. De altfel, pînă la un punct, numele îi este aproape indiferent naratorului, care, obișnuit, procedează într-un anume chip cînd este vorba de a-l introduce în povestire : îl precede fie de o replică a personajului în cauză, fie de portretul care i se face. Concluzia vine de la sine : naratorul este interesat cu deosebire de genul proxim și abia apoi de diferența specifică. Pe primul plan se află categorialul, căruia i se subordonează onomastica. Țăranii sînt : Ion, Dumitru,

Vasile, Floarea, Tudora ; boierii sau intelectualii -- Alexandru, Aldo, Manoil.

Astfel este distrusă de la bun început orice tendință de originalitate, personajul neexprimîndu-se pe sine, ci un punct de vedere exterior. În cel mai bun caz, el este o dublură anchetatoare, adică expune antiteze pentru a-i îngădui altui personaj o replică pilduitoare. Așa procedează Pelimon, în *Hoții*, unde Stîngu, starostele hoților bucureșteni, este dublura personajului principal Costică. O altă metodă a generalizării constă în proiectarea tipului particular într-o rețea de aforisme care, de regulă, îi aparțin naratorului. Metoda este manieristă. „Se zice că el [Costache, n.n.] ar fi fost un june mai mult sau mai puțin ca toți ceilalți“, începe Al. Pelimon ; dar imediat urmează cîteva paragrafe despre starea de orfan. Apoi : „Costache, după ce mai întîi a trecut prin multe, s-a fost alăturat pe lîngă un negutător din piață, care aducea mărfuri străine, ș-a voit să fie negutător, adevărat — cariera cea mai sigură“ ; și textul continuă cu un lung excurs despre faliți.

Din dizolvarea personajului iese în cîștig naratorul, ce pierde unul trece pe seama celuilalt. Insistînd asupra speciei, prozatorul își eliberează propria individualitate. Protagonistul este, aproape în întregime, un pretext și intră în categoria pe care am numi-o a personajelor proiective. Schematizarea este aici suverană, atît pentru că avantextul încă predomină, cît și pentru că este vorba de stîngăcia debutantului care concentrează totul într-o convenție complice. Din stîngăcie vine sărăcia mitologiei. insul fiind și sub acest aspect rectiliniu. I-ar fi fost necesară autorului însuși o lungă istorie, pe care, firesc, nu putea să o aibă, cariera lui fiind abia la început. Între personaj și narator legătura devine unilaterală și fără rezonanțe. Unicul loc unde se petrece o conexiune cu adevărat revelatoare este pe terenul „bunului păstor“, dar și acesta încă nu este bine cunoscut, iar modul lui de a gîndi lumea nu a fost încă asimilat. Rămîne totuși singurul implicat în adîncimile prozatorului postpașoptist.

Era, de altfel, și greu să i se ceară unui personaj care este tot timpul un tînăr să trăiască într-o lume a sensurilor primordiale, cu atît mai mult, cu cît lipsea o tradiție. De aceea, interesul constant se îndreaptă către un traseu de viață, către un destin. Este obsesia tuturor pro-

zatorilor de acum. Fiecare roman înseamnă, în același timp, și încercarea de conturare a unei soarte. Nici unul din textele vremii nu se îndepărtează de canonul rezultat din preocuparea firească a unei generații pentru care problema rostului în lume s-a pus de la bun început. Pentru prima oară, literatura noastră discută amplu asemenea aspecte ale devenirii particulare. Deceniile ce vor urma vor renunța în bună măsură la dezbaterile pe tema destinului sau le vor da o altă întorsătură. Acum, faptul este cu atît mai izbitor, cu cît personajele sînt aproape adolescenți (cu puține excepții) și rămîn așa pînă la sfîrșitul romanului. Însuși Criță, din *Serile de toamnă*, trăiește în propria-i tinerețe, ca fiecare din omonimii săi. În texte relativ scurte se obține o concentrare de experiențe și se schițează o traiectorie, formată din puncte dense, deși uniform dispune. În mod ciudat, însă explicabil, personajele sînt, sub acest raport, mai curînd statice, ele traversează mereu aceleași încercări, de parcă nu reușesc să dobîndească vreun folos dintr-o experiență nefastă. În fața realității, ele sînt neputincioase, preferînd un cerc manierist și inutil. Dar suprafața înscrisă în cerc este bogată în evenimente, care sînt comprimate. Timpul de ansamblu al romanului, în genere scurt, este unul al nerăbdării și al apăsării. Spre pildă Bălcescu, în *Românii*, procedează cu aproape fiecare protagonist care intră în rol la o așezare sub o zodie anumită, chiar dacă rolul este secundar. Maria-Cristina, Malaspina ș.a. sînt urmăriți mult după ce au ieșit din istoria imediată, în scurte abateri menite să profileze o soartă.

În asemenea condiții, orice personaj primește, aproape de la sine înțeles, o aură particulară, cel mai adesea de erou. Cîteodată, ca în *Amazoanele române* a lui Pantazi Ghica, se întîmplă să i se atașeze cîte un cognomen de epopee (Petre Daniil e mai tot timpul „eroicul căpitan"), ceea ce subliniază îndestul o tendință. Fără îndoială că Mihai Viteazul, imaginat de Bălcescu, rămîne un model de bravură pentru epicul acestor ani, ca proiecție a unui individ ce caută să-și depășească epoca, în luptă mai puțin cu el însuși, cît cu un exterior de o inimiciție perpetuă. Un asemenea „viteaz" se exclude parcă singur de la investigația amănunțită și deosebit de elocvent este faptul că personajelor episodice, precum Sigismund Bathori, li

se detaliază psihologia, nu însă și lui Mihai, ținut să rămînă la statutul de erou.

Foarte semnificativ — un erou care nu cunoaște dragostea, fiind parcă lipsit de erotism. Bineînțeles, complicațiile amoroase abundă, însă au o importanță secundară în economia ansamblurilor și pălesc în fața altor probleme, care, în aceste condiții, par uneori o sublimare a erosului. Nici o notă particularizatoare cînd este vorba de a descrie un bărbat sau o femeie. Fizicul, chiar, este comun, alcătuit din aceleași trăsături. Într-*Un vis pe Carpați*, căpitanul Roman e văzut pe o stîncă, într-o mantie neagră, în mînă cu o ghitară, părul îi este alb și lung vrîstat cu șuvițe negre, fața e „palidă", are „ochi mari" și o „frunte mare [...] încrețită". Tot acolo, Lina apare îngenuncheată pe un mormînt, „într-un veșmînt alb", este de „o frumusețe cerească" ; adică : „un păr negru și mare cădea în neorînduială pe albul și rotundul ei sîn", ochi înlăcrimați, gene mari, gura — „adevărată poartă a Edenului", obrajii de „o coloare palidă". În romanele vremii, femeia este o apariție între „amazoană" și „înger", fără demonismul eminescian, pentru că este datoare să fie mereu neînfricată ș.a.m.d. Neacșa, Ancuța, Florica, din *Amazoanele* lui Ghica, omoară cîte doi — trei bașbuzuci deodată. Există, pînă la 1860, un tabu al eroticii, înțeleasă prin prisma unui cavalerism oarecum de dramă sau ca o îngînare de trubadur molatec. Pare mai curînd vorba de o imagine maternă. Iubita romanelor din deceniul al șaselea se apropie de chipul femeii-mame și se înscrie astfel în preferința pentru regresiune a epocii, cu atît mai mult, cu cît simbolizează în mod curent „patria".

La începutul romanului *Un boem*, nici Pantazi Ghica nu se abate de la clișeul care-i dominase pe predecesori. Iubita din tinerețe a lui Paul se înfățișează cititorului în același mod angelic : „nu era o fată, era o floare, o rază, sau mai bine un crin, sau mai bine o palidă anemonă aplecată pe tija-i subțire și mlădioasă, un înger radios și surîzînd". Adevărat că „angelul radios" va fi înlocuit cu un altul, tot din teritoriile cerești, căruia îi va fi dedicat un capitol întreg. Lina este „o porție a divinității". Dar treptat, lucrurile se schimbă și înțelegem că Paul nu mai este „robul" unui singur „înger", ci al mai multora și că pentru naratorul *Boemului* iubirea devine un „carnaval" și nu o dată luată peste picior. Paul nu înnebunește din pricina

unui amor neferice și nici nu-și admiră iubitele de la distanța pe care o păzeau cavalerii neprihăniți Aldo, Bucur, Buzescu și toți ceilalți. Nici eroinele sale nu mai sînt „amazoane" neînfricate, ci adevărate hetaire. Aminta cea infortunată, rătăcind prin pădure și cîntînd de una singură, este un personaj vetust. O înlocuiește curtezana vivace, simpatică, vînzîndu-se ușor și cumpărînd tot atît de ușor. Și în *Manoil* fuseseră asemenea exemplare, dar închipuiau pilde negative, pedepsite de pronia naratorului, iar locul lor în roman era cu totul secundar. În schimb, Olimpia, Julieta și Ernestina nu sînt ostracizate, nu apar ca moralizări, iar capitole întregi ale *Boemului* se nasc în funcție de ele *(Zborul păsărelelor, Revenirea timpilor buni)*. Apare o a patra curtezană, Valentina, care „avea douăzeci de ani, era o încîntătoare păsărică zburată din cealaltă parte a Senii ; ea dobîndise o celebritate ; nu între studenții pe care ea îi frecventase puțin, dar în mijlocul acelei populațiuni cuazi-aristocratică și literară care se refugiase în regiunile ultra-puntane ; trăind cu acei juni care făceau arta ca amatori, Valentina dobîndise acel limbagiu particular etc.". Și amorul s-a schimbat, este carnal, pasionat și trecător („le părea că sîngele ei se strecura în vinele lui, că suflarea ei profuma sufletul lui, că ea devenea el"). Solemnitatea rece și distantă a oficierilor pe care le executau îndrăgostiții epici pînă la Paul a dispărut. Personajul lui Pantazi Ghica posedă și se lasă posedat frenetic și în cele mai neașteptate locuri : „într-un șopron", „în dosul trăsurei", adică în împrejurări prozaice, chiar comice, notate cu aceeași grijă cu care, de pildă, Odobescu descria circumstanțele fugii Ancuței cu Radu. Firesc și paradoxal totodată (prin raportare la anii anteriori), îndrăgostiții convorbesc despre... iubire, într-un cadru feeric, optimist, nu despre durerile neamului, în munți și pe furtună. Introspecția, cîtă există, este provocată de sentimentul erotic, chiar dacă aici el apare oarecum voalat. Aldo și Aminta, Radu și Ancuța, Costache și Lefterica, Vasile și Raluța, precum și alte cupluri amoroase dintre 1850—1860, sînt de o moralitate ireproșabilă, în sensul respectului pudibond față de norme etice standardizate. Cei care se abat, precum Manoil, sînt avertizați și sancționați. Cu totul altfel se petrec lucrurile la Pantazi Ghica, unde Paul este un tip desăvîrșit de amoralitate volubilă și simpatică. Monogamia, fidelitatea sînt

înlocuite prin exogamie și inconstanță conjugală. Către 1860, boemul începe a face carieră și a înlocui clișeul rigidității secularizatoare. Alături de Pantazi Ghica se înscriu Radu Ionescu, dar și, în poezie, un necunoscut, cu *Elegie la ultimul ban* [3], iar mai tîrziu Ioan Ianov, cu *Tînărul din Sărărie* [4] sau *Cavalerul de BonTon*[4].

Sfîrșitul deceniului al șaselea aduce, sub raportul personajului, o altă schimbare. Boemia presupune, la Ghica și la Radu Ionescu, desprindere de individul-colectiv care stăpînise pînă atunci epicul. Căci boemul nu mai este un luptător social, național ș.a.m.d., ci reprezentantul unui individualism extrem. Pantazi Ghica face începutul, cu o biografie a unui astfel de tip. La Radu Ionescu aceasta este secundară, interesul se îndreaptă către actualitate, către prezența și motivarea boemului în contemporaneitate, nu către istoria lui. O etapă în evoluția personajului deja se încheiase.

Rezultatul era o replică față de tipul care bîntuise proza deceniului. Fusese și acesta un introvertit, dar întoarcerea către sine era de motivație obștească. Monologurile sale erau unidirecționate și construite după o rețetă fixă. Precum al căpitanului Roman, care seamănă uimitor cu un discurs, și în care, de la dezamăgirea în dragoste se trece pe nesimțite la un rechizitoriu al societății ; sînt atinse toate resorturile sensibile (bogăția, sărăcia, patria, iubirea, aurul). Personajul se conformează unei anume tipologii, așa cum o intenționa epoca postrevoluționară, care avea nevoie de criterii limpezi, neamestecate. Deci Bucur este „întemeietorul", Chiajna — „feudalul neînduplecat", Vasile Lupu — „domnul înțelept", pămîntenii — „unioniști". Cu excepția cîtorva nume, precum acele amintite, onomastica nu are o justificare caracterologică, dar socială, fapt vizibil cu deosebire la categoria — pe care o discutăm mai tîrziu — a „bunului păstor", detașat și în acest fel de restul personajelor, prin realizarea a ceea ce s-a numit o reduplicare semantică [5]. Nu în zadar Pantazi Ghica, aflat, prin 1858, sub influența preceptelor epice ale deceniului, alege în două împrejurări ca personaje niște călugărițe, atras probabil de legătura dintre categoria obștească și numele ce trebuia purtat. *Fiica haiducului*, adică a vestitului Tunsu, este Maria, intrînd în cinul monahal, se numește Magdalina. *O lacrimă a poetului Cîrlova* include, ca obiect al iubirii poetului, pe o anume Lidia ;

de fapt, numele real este Lina, iar în călugărie se va numi Elisaveta. Cel dintîi nume, Lidia, este acela sub care o iubeşte poetul şi sub care îi place să şi-o amintească. Triplă motivare onomastică, delimitînd trei ipostaze sociale şi demonstrînd cît de preocupat era prozatorul vremii de a alege o etichetă cu o acoperire comună în faţa colectivităţii.

Reacţia nu va întîrzia, tot la sfîrşitul deceniului : i se datorează lui Radu Ionescu, la care personajele din *Don Juanii* se numesc Alexandru Paloti, Gogor Terez, Costică Tavari, Lopod Talerstest, Setor, Forian. Onomastica este absolut arbitrară ; chiar sîntem tentaţi să o considerăm formată prin anagramare, fapt care subliniază îndeajuns că se încearcă o desprindere de vechiul statut. Denumiri simbolice existaseră şi ceva mai înainte, de exemplu, în romanul lui Boerescu : Aldo, Bătrînul, Aminta. Însă aici simbolismul este împrumutat simbolismului literar, în care îşi află raţiunea şi sursa directă. Aminta, spre pildă, este un păstor din Tasso. La Boerescu, numele nu sînt, precum la Radu Ionescu, rezultatul unei reacţii, ci se înscriu pe linia obişnuită.

Din romantism, fără îndoială, vine izolarea în care trăieşte protagonistul deceniului al şaselea. Dar influenţa ar fi rămas fără ecou dacă nu ar fi aflat un teren prielnic, pe care postpaşoptismul îl oferea cu largheţe. Manoil se plînge mereu de singurătate („trist lucru este omul singur pe lume") : orfan, fără fraţi, surori, rude. Aproape un damnat, asemenea lui Iancu, din portretul, citat anterior, al lui Papiu Ilarian. Taciturnul Iancu era înainte de toate un dezamăgit, ca şi Aldo, Manoil, Cîrlova, Paul. În *Omul Muntelui*, Matilda o spune ea însăşi, deseori, în aforisme. În fapt, Matilda divulgă trauma psihică profundă pe care o suferise generaţia acestor urgisiţi : de a fi aspirat mereu la lucruri prohibite. Simbolurile care traduc interdicţia sînt aici preotul francez şi boierul moldovean. Veto-ul este în mod clar al societăţii, deoarece Matilda îl iubise, dar legile sociale de fiecare dată au împiedicat-o să-şi împlinească dorinţa. Universul în care vieţuiesc personajele este al blestemului, cosmosul întreg e cuprins de maledicţiune şi emană inimiciţie. Haiducia, pe care o întruchipează prietenii lui Brav, este o expresie a înclinării lor accentuate către izolare şi refuz al unei lumi neprielnice. Ei sînt „infortunaţi" şi îşi actualizează neîncetat

pricinile relelor care i-au îndepărtat de societate. În mod vizibil, personajele exprimă frustrarea, pe care o compensează, precum Manoil, prin imaginație, sau precum Brav și ceilalți, prin activism intens. Trăiesc într-un comportament ritualic și gesturi corespunzătoare. Petre și Florica, din *Amazoanele române,* sînt cununați, formal, înaintea luptei. Cînd apar inamicii, Petre ține neapărat să desfășoare stindardul, deși gestul îi deconspiră. Comportarea personajelor lui Odobescu este și ea ritualică, precum în scena încoronării lui Mihnea. Desigur, se introduce o informație cu caracter istorico-etnografic, însă includerea tocmai a unor rituri este semnificativă. Gestica simbolică și ceremonioasă se detaliază dialogic și dramaturgic totodată cu prilejul numirii Basarabeștilor în diverse funcții. Grăitor este că Odobescu începuse scena cu intenția de a demonstra perfidia lui Mihnea ; pe parcurs, uită scopul inițial și scena devine una caracteristică preferinței pentru protocolar. Și Odobescu aduce chiar unele — să zicem — obiceiuri tipice pentru „bonus pastor", ca etnie : ostașii „puseră căldarea de fiertură în crăcan și-ncepură să povestească basme și zicători glumețe", iar la luptă „mergeau șuierînd din frunză" ; și se precizează : „după vecinicul obicei de popor al românilor".

Cu toate că atît de solemn și de obedient față de ritualuri de tot felul, personajul este independent, caută necontenit să-și protejeze autonomia. Reacțiile în fața celorlalți sînt uniforme, rectilinii și previzibile. Exemple sînt la tot pasul. Este supus însă în întregime lui însuși, ca unul ce se prețuiește poate mai mult decît s-ar cuveni, căci nu se vede cum este — lucru foarte greu, de altfel, nu numai acum, — ci cum ar fi trebuit să fie revoluționarii pașoptiști. Narcisismul de acest tip apasă epoca postpașoptistă, care nu este epigonică decît sub un astfel de — restrîns — aspect. Nici o altă perioadă a romanului românesc — excepție făcînd aceea dintre 1920 și 1940 — nu va mai cunoaște aspecte narcisiace atît de puternice și totodată de reduse ca număr, de monocorde. Manoil salvează în permanență pe cîte cineva de la moarte, încît s-ar părea că aceasta îi e profesiunea. Toate personajele, fără excepție, își prețuiesc propria copilărie în chip manifest, pentru că atunci exista numai „frumosul", cum se destăinuie Aldo. La fel Manoil, la fel Paul, la fel Cîrlova.

Iar Criță trăiește exclusiv în trecutu-i adolescentin și pe toți ai săi îi vede în aceeași ipostază. Cu *O zi de fericire,* însă, lucrurile încep a se primeni. Personajul lui Radu Ionescu trăiește exclusiv în prezent și se judecă prin prisma acestuia. Tip totalmente antiregresiv, copilăria este pentru el un antecedent al actualității mohorîte. Dacă povestirea lui Radu Ionescu ar fi fost încheiată, probabil că am fi fost în fața celui mai impresionant document psihologic al vremii, oglindă a unui personaj care iubește în sine ceea ce ar fi putut să fie. Dezbaterea eminesciană era deja amorsată la 1860, cînd modelul colectivist al lui „bonus pastor" apare desuet, cel puțin sub acest raport. Alexandru sau Gogor Terez sînt robii acelui „ar fi putut să fie", de unde o univocitate dureroasă, ascunsă sub o falsă exuberanță. *Un boem, Don Juanii, O zi de fericire* își precizează chiar din primele pagini personajul (fapt neîntîlnit în anii anteriori) printr-o definiție aproape conceptuală, cea în imagini venind mai tîrziu. Poate nu întru totul conștient, prozatorul de la sfîrșitul deceniului se desparte, pentru noi foarte limpede, de modelul ce predominase ani în șir. Așa va proceda și Filimon, care lămurește în prologul romanului pe „ciocoi", un alt tip în sine. Căci personajul care se ivește în jurul lui 1860 este un individ în sine și pentru sine, desprins de tipul colectivist al lui „bonus pastor" și univoc, rob al „unui ideal" *(Un boem)*, nu împrăștiat și divers, precum cei de pînă la el. Abia cu al doilea capitol, romanele sau povestirile deceniului intră în investigarea mediului. Raportul dintre cele două elemente este altfel sesizat, altfel înțeles, mai strîns și mai exact. Capitolele introductive sînt desigur și o consecință a avantextului, însă la un alt nivel decît pînă acum. Este clară tendința de autonomizare a lumii epice concepute în textul romanesc, deși se întîlnesc și urmele vechii proceduri ; între prolog și istoria care urmează există încă o anume ruptură, societatea prologului și cea din roman fiind încă deosebite.

De fapt, despre personaj epic se poate vorbi cu destulă greutate în deceniul al șaselea, din pricina nu atît a lipsei de pregnanță a trăsăturilor psiho-fizice, cît a excesului de lirism, care, după cum s-a observat, favorizează confuzia dintre caracter și persoană [6] și, în consecință, dă mînă liberă naratorului, tentat să se identifice cu propria plăsmuire. Faptul se întîlnește cu deosebire în *Manoil*

și într-*Un vis pe Carpați,* denunțat de caracterul confesiv al textelor. Pe de o parte, avem a face cu un progres, întrucît destăinuirea ocazionează apariția unei problematici și deci a unui mediu propice pentru dezvoltarea unei individualități, a unei prezențe distincte. Pe de altă parte, acest început debil este anihilat prin confuzia amintită. Încercările de desprindere de lestul confesiv sînt extrem de numeroase și aș aminti doar una : prezența unui mare număr de protagoniști care-și spun propria lor poveste în cuprinsul unei narațiuni-ramă. Ca și cum personalitatea naratorului s-ar divide în multiple fațete, fiecare asemănătoare, dacă nu identică, altora. O detașare de acest canon încearcă Pelimon, în *Hoții,* prin Costache. Îl urmează Pantazi Ghica și Radu Ionescu, la care problematica principală a personajului este a modului de a trăi, de a se forma, mai ales prin separare de alții.

Evident, mai toate personajele fac parte din categoria celor care au fost numiți „mesianici". Haiducii lui Brav cred în „Omul" (nu în divinitatea) care îi va aduce la „țărmul luminii". Ca atare, sînt în mod obișnuit ciclotimici. Despre „benchet" și euforie (bahică sau nu) vom discuta cu alt prilej. Ne oprim acum asupra „delirului" de care sînt cuprinși mai toți eroii epici, exprimat cel mai adesea printr-o înflăcărare verbală sau pur și simplu printr-o stare de confabulație sugerată. Toate sînt resimțite „extrem", după zisa favorită a lui Boerescu ; paroxismul este mediul propice pentru existența eroilor și mai în fiecare roman întîlnim cîte unul care „deliră", cade în „letargie" sau „leșină". Staaps și Eloiza, la Filimon, leșină cînd se întîlnesc, Mateo își pierde mereu cunoștința, Ascanio așijderea. Și toate acestea prin 1860. Paul al lui Pantazi Ghica „delirează" cîteva săptămîni după moartea Paulinei — lucru obișnuit. Însă Ghica introduce și o altă cauză — moartea tatălui — ceea ce voiește să mute lucrurile oricum într-un alt plan și să dea individualismului un alt aspect.

Fără a fi neapărat o particularitate a personajului epic romanesc din acest deceniu, frecvența delirului este deosebit de ridicată. Cum se admite tot mai mult în ultimul timp, delirul se află la o răscruce periculoasă : între imagine, simbol și real, trei registre asupra cărora, spre exemplu, J. Lacan a insistat îndelung. Situată la întretăierea unor mari modalități de a trăi, starea despre

care discutăm dezvăluie un impas — al experienței individului pus în fața lumii. El aspiră prin „delir" la un pur individualism, fără, bineînțeles, a-l atinge, căci simpla notație pe care o face naratorul este un indiciu insuficient. Rămîne însă ca o propensiune demnă de luat în seamă, întrucît se corelează cu alte experiențe pe care le întreprinde personajul, al cărui „delir" poate fi rezultatul unei firești răniri narcizice, cauzată de eșecurile generațiilor care le însumează.

Firește că în aceste condiții, predilectă îi este ambianța tumultuoasă, de regulă montană, mai totdeauna creată de o furtună. Povestitorul *Serilor de toamnă* se complace într-o astfel de atmosferă, care circumscrie un spațiu interior și domolește porniri sufletești pe măsura dezlănțuirilor din natură. În genere, personajul caută nu atît pricina stărilor interioare, pentru că nu are timp de așa ceva, cît înlănțuirea lor vertiginoasă. De „cauză" se ferește și pentru motivul că este dezamăgitoare, adică prozaică. Matilda, din *Omul Muntelui*, preferă să nu treacă dincolo de o cascadă, căci ar putea întîlni un biet pîrîiaș : „Nu voi s-o știu. E ! De cîte ori am voit să aflu surgerile lucrurilor, mi-am pierdut totdeauna cîte o iluzie" — argumentează ea. Personajul postpașoptismului se silește să trăiască într-o actualitate agitată, care să-i înlocuiască o deziluzie. Golul care îl înconjoară apare astfel cu evidență și nu este de mirare că aglomerările evenimențiale și verbale sînt la modă.

De regulă, tumultul însoțește manifestări tanatofile, toate cu vădită sursă narcizică. A muri eroic este una din aspirațiile cele mai de seamă. Radu piere înfruntîndu-i pe atacatorii conacului, Brav și Aldo duc o luptă pe viață și pe moarte, Chiajna nu se teme de buzduganul ucigaș. Cu vremea însă lucrurile se prefac. Este adevărat că narcizismul boemului Paul este extrem, așa cum nu se mai întîlnește în nici un alt roman al vremii ; moartea celor apropiați, descrisă pe larg, este o dovadă peremptorie. De asemenea, visul lui Paul în închisoare : murind aclamat de popor, în ziua execuției se face „serbare națională", femeile îi aduc flori pe mormînt, în paradis e purtat, pe aripi, de îngeri și serafimi. Toate au aerul cel mai serios cu putință și nici o clipă nu poate fi vorba de parodie. Apare însă și un element care anunță schimbările care se vor produce în etapele următoare ale prozei

noastre : moartea eroică, suferința căutată cu îndîrjire, experiența durerii, toate sînt înlocuite, în cazul Paulinei, de o altfel de expiere — tuberculoza, care împrăștie oarecum saturația de ansamblu. Aceasta este subminată și de o altă caracteristică — absența melancoliei ; romanul lui Ghica se îndreaptă către stări sufletești diferite, întristarea fiind, pentru el și pentru personajele sale, „un nor trecător". Vremea lui Manoil, a lui Aldo, a lui Cîrlova a trecut. Este adevărat că, într-*O zi de fericire,* Radu Ionescu pe melancolie își structurează personajul, fără a fi însă o consecință a modelului epic al deceniului sau fiind abia în al doilea rînd. Melancolia lui Alexandru nu provine din năpasta socială, dar din aceea individuală, destinul său propriu îl nefericește și îl închide mai curînd într-un posibil autism, urmare a volubilității ieșite din comun a predecesorilor. Relațiile dintre personajele create de Ghica și Radu Ionescu sînt întemeiate, de asemenea, pe alte principii. Bucur și Moțic sînt prieteni întru patriotism, la fel membrii cetei lui Brav. Prietenia boemilor lui Ghica este însă dezinteresată, mai bine-zis, nu are o motivație obștească (politică ori etnică). Ideologia lor este a clipei trăite cu sinceritate și total. Singura artă către care personajele întregului deceniu se simt atrase este literatura, deoarece erau, cel mai adesea, scriitori. Boemii, în schimb, trăiesc și în acordurile muzicii lui Schubert sau Weber. Începînd cu Pantazi Ghica și Radu Ionescu, nici un personaj nu se mai interesează de politică, ci numai de modul de organizare — filistină sau nu — a propriei vieți. Paul, al lui Ghica, se angajează în luptele politice foarte tîrziu, cu detașare și numai cînd este vorba de alegerea unui domn al tuturor românilor. Deci replicile pe care le schimbă eroii lui Ghica și Ionescu se referă în exclusivitate la chestiuni de rutină cotidiană și mondenă.

Însăși gestica s-a modificat ori e pe cale de a se modifica. De la 1850 încoace fusese ritualică și simbolică, de un schematism strident. Odobescu avea aici acoperirea încercării de verosimilizare a informațiilor etno — sociale. Dar în celelalte cazuri. simbolismul mișcărilor în scenă se subordonează ritualului oglinzii, personajul încercînd să-și mascheze fragmentarismul interior prin agitație perpetuă în agora ori prin poza bine mimată. La Ghica și Ionescu, comportarea face parte din categoria celor in-

time, obișnuit fără grandilocvență. Dimpotrivă, se insistă asupra mimicii personajelor, a căror față se pare că naratorul o vede pentru prima oară în alte ipostaze decît ale extremelor (hohotul de rîs și hohotul de plîns). Unul din don juanii lui Radu Ionescu aruncă o replică „rîzînd, închizînd puțin ochii și dînd din cap". De obicei, Ionescu își construiește personajul din asemenea observații scurte (spre deosebire de Ghica, unde se mai păstrează ceva din respectul naratorului pentru gestul în sine) : „Intrat în cameră, tînărul își aruncă paltonul, își aprinse două lumînări, scoase din buzunar un pachet gros de vreo cincizeci coale de hîrtie scrisă pe toate părțile, se așeză dinaintea unui scrin cu scriitoriu, își pironi ațintările asupra scrierei și începu să citească". Dezinvoltura este evidentă ; ba, s-ar putea spune, constituie o plăcere a prozatorului. Cu Pantazi Ghica și Radu Ionescu, personajul epic este demitizat, pentru că, în amîndouă împrejurările, naratorul este stăpînul actorului din epicul imaginat. Interesant este faptul că prin Paul, romanul lui Ghica procedează la o desprindere nu de o presupusă realitate, ci de modelul de personaj al deceniului care trecuse, într-o construcție textuală particulară. Precum în următorul caz, în care prima parte a fiecărei aprecieri aparține clișeului dominant, a doua fiind diferențierea : „e tînăr — nu e nici brun, nici blond ; figura lui e lungă și palidă — dar plăcută ; ochii lui sunt căprui și mici — dar dulci, voluptuoși, vii și scînteioși ; gura lui e fină și subțire ; surîsul e ironic și mușcător ; dar puțin cu puțin el se dezgheață și devine afabil și iubitor ; fruntea lui e vastă, noroasă, gînditoare. Afară de aceste, nu e nici nalt, nici mic, nu e bine făcut, dar nu are nimic diform ; e musculos și slab. Are mustăți blonde-roșcate, sprîncene negre, gene brune, lungi, părul castaniu și favorite brune".

O policromie cam în exces și cam în contra regulilor ; însă niciodată pînă acum romanul nostru nu cunoscuse un portret atît de detaliat și — să riscăm — de complex. Am folosit cuvîntul „complex" numai în măsura în care avem în vedere modelul anterior, căci în trăsăturile lui Paul citate mai sus se ivesc și cîteva din acelea pe care deceniul le atribuise totdeauna personajului negativ. *Un boem* continuă coborîrea eroului de pe soclu.

Pantazi Ghica poate fi considerat, fără îndoială, drept primul care sparge tiparele portretului standard al de-

ceniului, nerenunţînd însă cu totul la unele din elementele lui. Pînă la el, se pare că unica modalitate de a individualiza un personaj era vestimentaţia. Dacă în *Buzescu,* aceasta apărea doar în schiţă, precum o sumară indicaţie de punere în scenă, în *Aldo* se face o pitorească descriere a îmbrăcămintei zapciului, precum şi una a costumului popular pe care îl purta Aminta, în travesti. La fel şi în *Serile de toamnă*, însă la o scară redusă. La V. A. Urechia, unei eroine din *Veleli* i se amănunţeşte îmbrăcămintea cu pasiune de istoric, după care se conchide într-un mod considerat probabil epic: „toaleta ei era foarte scumpă şi frumuseţea ei foarte rară". Sub raportul fixării personajului prin haina purtată, Odobescu este însă cel mai semnificativ, nu atît pentru realizările epocii — pe care le depăşeşte — cît pentru tendinţa pe care o analizăm în rîndurile de faţă. Fără îndoială este vorba de o sporire a informaţiilor; detaliile, forma, culoarea, materialul, ornamentaţia, armele, harnaşamentul ş.c.l. sînt destinate să-l „înveţe" pe cititor puţină istorie şi etnografie. Pentru că, trebuie să observăm, niciodată, în tot cursul deceniului, vestimentaţia nu apare în povestire decît atunci cînd este legată într-un fel oarecare „de bunul păstor" şi cînd concurează la actualizarea figurii ori atmosferei particulare acestuia. Astfel, costumul zapciului, amintit, nu poate fi considerat decît în imediata vecinătate a aceluia popular purtat de Aminta. Cît despre costumaţia de la Odobescu, faptul este şi mai elocvent; personajele înseşi se mişcă într-o atmosferă, — cea istorică, în speţă, extrasă din cronici — pe care întregul deceniu o raporta nemijlocit la „bonus pastor". Nu întîmplător Odobescu purcede la detalierea îmbrăcămintei unui personaj îndată ce el a pătruns în scenă; lucrul este absolut obişnuit, intrat în uz, atît în *Mihnea,* cît şi în *Chiajna.*

Într-un anume sens, restrîns, este vorba şi de influenţa lui Costache Negruzzi, din *Lăpuşneanul,* şi faptul a fost remarcat de mai multe ori. Să fie numai epigonism? Sau numai accentuarea necesităţii de îngroşare a trăsăturilor modelului „bunului păstor" printr-un procedeu la îndemînă? Desigur, aceste explicaţii sînt plauzibile şi nu ar avea nici un rost să le negăm. Ele se completează însă la nivelul rosturilor proprii ale deceniului prin deseori amintita, în această lucrare, obligaţie aproape inconştientă

de populare lexicală a vastului teritoriu spiritual descoperit după revoluție. Funcția lor diegetică este indiscutabilă. Dar resortul adînc al chiar acestei funcții este dorința nestăvilită de acoperire febrilă a lumii noi, de explorare a frumuseților ei. Dacă pe Heliade, noul univers, întrezărit, fără îndoială, aproape că îl înspăimîntă, îl determină să reculeze și să recurgă la aglomerări lexicale în chip defensiv, la Bălcescu și la Cantacuzino reacția este cu totul alta, plină de curiozitate nestăpînită.

Către sfîrșitul deceniului al șaselea, fragmentarismul personajului este în curs de dispariție, personalitatea sa pare a se întregi, fărîmele se încheagă, imaginea tinde să se personalizeze într-un tot în care îmbrăcămintea deține un loc secundar. Paloarea angelică a femeii și masca suferindă a bărbatului nu-i mai sînt suficiente prozatorului pentru a fixa o individualitate umană. Metafora pierde tot mai mult teren. Aldo și Aminta veneau din amintiri livrești, în timp ce, la Pantazi Ghica, personajele se numesc Paul și Paulina, ceea ce trimite la un alt nivel, al unor alte legături, în care un rol accentuat îl joacă imaginea speculară, diversificată, cu timpul, și intrată în conștiința prozatorului român. Aceasta pare să fie explicația unor tot mai frecvente portrete fizice din epoca postpașoptistă, în special la Ghica. Lidia lui Cîrlova *(O lacrimă...)* are trăsăturile bine precizate, atenția prozatorului se îndreaptă către a găsi însușiri caracteristice pentru frunte, ochi, gură, buze, păr, talie. Modelul narativ al deceniului reclama, înainte de toate, o poză statică, aceasta fiind prima lege a introducerii unui personaj. La Pantazi Ghica, într-*O lacrimă*, ulterior și în celelalte scrieri, regula este abolită, se execută o schiță a însușirilor fizice particularizatoare, poza regulamentară apărînd și ea, dar cu totul între altele. *Un boem* vine și cu o altă noutate: actorul este văzut într-o continuă mișcare, i se înregistrează necontenit gestica. Paradigma este: „Prînzul se sfîrși iute, femeile își puseră pălăriile și șalurile, bărbații își luară paltoanele pe mîini, dedură fiecare brațul companiei lui și plecă la drumul de fier". Este totodată și o scenă colectivă de mișcare, dintre acelea care puteau fi întîlnite și mai înainte, cu deosebire sub forma unor episoade beliciase, unde valoare avea agitația nediferențiată, tumultul nivelator. În schimb, Ghica alcătuiește asemenea

scene din individualități distincte, de unde dispariția naratorului manifest și creșterea importanței dialogului. Mai în fiecare clipă se înregistrează starea unui personaj, căruia i se urmăresc și reacțiile sufletești, mimica, expresia. Un simplu eveniment (de exemplu, Paul o zărește pe iubita sa) poate avea consecințe pe care nu și le putea imagina prozatorul pînă la Ghica : șase pagini îi sînt necesare acestuia pentru a marca efectele privirii și a detalia reacția. La caracterizarea stării lui Paul sînt puse la contribuție, în ambele cazuri, și obiectele ambianței, care, la Odobescu, spre pildă, aveau rol de decor și erau fixe. „Paul — scrie Ghica — deveni alb ca făclia ce se dusese în camera tatălui său". Lucrurile intră așadar in sfera de privire a actorului epic, fac parte din lumea lui interioară. În încăperea lui Paul se află o candelă goală, pe care el o observă și stabilește pe dată o asociație cu propria-i stare sufletească, revelatoare dacă trecem cu vederea stîngăcia exprimării. Cînd personajul este de rang secundar, obiectul îl ajută să se materializeze : „un servitor ieși din fundul curței, din o cămară, cu o cheie și o lumînare în mînă".

Cu toate acestea, personajul lui Pantazi Ghica rămîne tributar în mare parte modelului epic dominant, ca orientare generală și modalități de participare la povestire. O detașare are loc într-*O zi de fericire,* cu prilejul portretului lui Alexandru, însă Radu Ionescu și-a lăsat neterminată nuvela și nu are rost să presupunem cum ar fi rezolvat cazul.

Spre sfîrșitul deceniului al șaselea și la începutul celui următor se remarcă interesul crescut al prozatorului pentru personajul citadin văzut în mediul corespunzător. Boemul lui Ghica are încă foarte multe rămășițe din universul rural care jalonase modelul narativ dintre 1850—1860. În schimb, don Juanii lui Radu Ionescu sînt mai apropiați de ceea ce va fi mai tîrziu, în roman, locuitorul unui oraș. Însă nici ei nu au o personalitate pregnantă. Nu sînt nici „veridici" și nici completi. De aceea, naratorul se adresează, poate inconștient, grupului citadin, în care individualitatea, încă dificil de abordat ca atare, se șterge. Exemplele sînt foarte numeroase, densitatea lor fiind maximă în chiar fragmentul de roman păstrat și care începe cu o asemenea scenă colectivă (Gogor, Colan, Paloti). Se repetă întrucîtva împrejurările de la 1850, din

Tainele inimii, unde apar grupuri de orășeni impersonalizați. Nici după un deceniu prozatorul român nu a reușit să se familiarizeze cu urbea. Motivul principal trebuie căutat și în altă parte, decît în explicații sociologice și anume în schema „bunului păstor", în cuprinsul căreia individul este conceput doar prin raportare la colectivitate. Schema s-a întipărit atît de adînc în conștiința romanească a epocii, încît trece și în tentativele de desprindere, pe care le împovărează.

Această particularitate a modelului narativ pe care îl analizăm are însă și avantajul de a acorda oarecare concretețe și forță acelor personaje care se supun ambianței pe care modelul o crează și regulilor pe care el le-a inventat și practicat. Astfel, Mihai Viteazul, din scrierea lui Bălcescu, dobîndește un relief aparte prin includerea lui în atmosferă de legendă — specifică modelului. Figura se desprinde dintr-un trecut imprecis, afectiv: „în acel timp de chin și jale, strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat etc." Domnitorul ia chipul unui personaj dintre acelea care vin din „timpurile de aur", timpuri curmate brutal. Între prezentul povestirii și trecutul evenimențial distanța nu mai este de cîteva secole, ci, afectivă fiind, mai mare, cu deosebirea că s-a accentuat și prin căderea postrevoluționară.

Într-un sens restrîns, se poate afirma că personajele de acum sînt cu atît mai consistente, cu cît trăiesc în imediata apropiere a „bunului păstor", precum în *Coliba Măriucăi.* Au oarecare dezinvoltură, mai multă siguranță, cuvintele se înlănțuie mai lesne. Și aceasta pentru că sînt proiecții ale psihologiei prozatorului, care, la rîndul lui, este mai stăpîn pe sine cînd nu se îndepărtează prea mult de spiritualitatea generală. Este motivul pentru care fiecare prozator introduce în scrierea sa un punct de referință, foarte adesea sub forma unui personaj, a cărui fizionomie vom căuta să o definim în cele ce urmează.

De la bun început, trebuie să spunem că „bonus pastor" este, ca personaj, o relație epică, cea mai însemnată și mai revelatoare dintre celelalte conexiuni ale romanelor și povestirilor. Ca personaj principal nu apare decît în *Serile de toamnă;* în rest, doar episodic, însă important, pentru că reprezintă totdeauna un punct de control la nivelul istoriei romanești, uneori formînd pereche cu

protagoniștii. Astfel, în romanul lui Boerescu, lîngă Aminta se află mai întîi Bătrînul, apoi Ion, iar lîngă Aldo — Dumitru. De regulă, personajul principal aparține altei grupe sociale. Însă scenele de întîlnire a celor două categorii au totdeauna o legătură nemijlocită cu firul principal și cu direcționarea acestuia. Spre exemplu, întîlnirea lui Manoil cu fata batjocorită de Alexandru se petrece în momente-cheie ale evoluției conflictului ; la fel alăturarea lui Dumitru lîngă Aldo, a lui Ion lîngă Aminta. Reprezentanții „bunului păstor“ fac parte dintre personajele care înrîuresc cursul evenimentelor sau, cel mai adesea, le dau o turnură specifică, prin explicațiile pe care le oferă. Precum Tudora, din *Manoil*, Ion și Dumitru, din *Aldo*, și încă mulți alții. Sînt, precum am amintit, dubluri anchetatoare ale personajului din prima categorie. În nici un caz, nu poate fi vorba de elemente decorative, mai ales cînd personajul principal devine un fel de oglindă lexicală a perechii sale, precum Aldo față de Dumitru.

În mod vizibil, „bunul păstor“ este un simbol al etniei și se pare că primul care îl folosește ca atare ar fi Pelimon, în *Bucur*, prin personajul Moțic. Fiu de boier-oștean, acesta a fost crescut „la coliba unui păstor“ împreună cu Maria, fata acestuia, și duce o viață tipic rustică, asupra căreia Pelimon insistă, deoarece consideră că acest fel de trai reprezintă „țara în junia sa“.

Descoperirea și folosirea figurii „bunului păstor“ se înscrie în aria mai largă a exploziei individualității, fenomen care (am repetat-o deseori) este o caracteristică esențială a epocii. Figurile sătești și, în genere, imagistica de proveniență rurală concretizează năzuința către un sine etnic ; mai precis un ideal al acestuia, vizibil deosebit de pastoralele de la începutul secolului al XIX-lea și chiar de *Egloga* lui T. Cipariu. Toate elementele ajută la definirea etniei, fiind o propunere, o oglindă a trăsăturilor ipotetice, chipul dorit de epocă. Totalitatea imaginilor din deceniul al șaselea se constituie într-o primă încercare de a descoperi și fundamenta o memorie colectivă, de esență socio-etnică, mobilă, pentru că imaginile respective încă nu s-au stratificat, însă, în același timp, plină de un dinamism care se va răsfrînge și asupra epocilor următoare. Acestea o vor adînci și varia,

avînd un punct de plecare de la care se vor abate foarte puțin, adesea doar pentru a preciza nuanțele și detaliile.

Avînd în vedere circumstanțele istorico-literare, adică predominarea romantismului, „bunul păstor" reprezintă descoperirea, în actul literar românesc, pentru întîia oară în chip atît de larg, a însăși naturii omenești, a esenței acesteia, al cărei model „bonus pastor" este propus. Prozatorul pare a-și fi însușit, a se fi identificat deja cu acest simbol, pe care îl avansează, în chip de paradigmă, și cititorului. Pentru scriitor, societatea contemporană eluda formele originare. În replică, „bunul păstor" este imaginea tiparelor primare neîntinate. Evul Mediu, latinitatea și dacismul fac parte din categoria încercărilor de dezvăluire a ceea ce este ascuns, cu deosebire prin sugerarea unei rigidități sacrale, de esență aproape ezoterică *(Omul Muntelui)* și nu printr-o imagistică „barbară", considerată probabil compromițătoare din punct de vedere etnic. Va mai trece cîtva timp pînă cînd proza noastră va accepta și astfel de idei, ca în *Tuhutum*, de Ion Pop Florantin, nuvelă apărută semnificativ, în *Convorbiri literare*.

O întrebare se ivește, firesc, pentru acest domeniu: „bunul păstor" este o emanație a culturii ori a naturii? Cele afirmate mai sus trebuie înțelese în circumstanțele epocii, în care sensul general era de la natură către cultură și nu, precum în idila neoclasică, de la cultură la natură. Deceniul al șaselea mai mult aspiră către cultură, robit în mare parte de natură; jinduiește după frumusețile aparente ale celei dintîi, fără a renunța la cea de a doua. „Bonus pastor" apare deci ca efectul unei dislocări care s-a produs în conștiința generației de acum, situîndu-se într-un cîmp cultural extrem de palid și de oscilant, cu interdicții puține și neesențiale. Aici se află marea deosebire dintre „bunul păstor" al acestor ani și acela care va apărea la Sadoveanu și care va fi de o indiscutabilă esență culturală. Acum, dezolările lui nu cunosc gravitatea de mai tîrziu, idila are autenticitate, întrucît nu este contrafacere.

„Bunul păstor" posedă un amestec original de entuziasm pașoptist și de nostalgie a timpului de aur. Prin el se caută atît evidențierea unui comportament civic (gloria în luptă), cît și o reacție individuală: o alternanță perpetuă între individ și societate, între ins și colectivi-

tate, într-o ambianță caracteristică. „Bonus pastor" este simbolul unei intimități la nivel profund etnic ; dezlănțuirea de entuziasm din timpul revoluției, urmată de reacția și de stările profund contradictorii postrevoluționare, favorizează întoarcerea într-o familiaritate aproape bucolică, prin care se conferă scriitorului siguranță și alinare. Ipostazele lui frecvente sînt pastorale și civice totodată, cuprinzînd două aspecte între care cu greu se face o diferențiere. Spre deosebire de anii anteriori, păstorul are un alt punct de referință — orașul, nu curtea feudală. Orașul cotropitor, adulat și hulit în egală măsură ; lanț imagistic ce nu poate fi conceput în alt mod. De asemenea, păstorul deceniului al șaselea nu poate fi înțeles fără cuprinderea lui într-un context politic, larg reprezentat în literatură.

„Păstorița" s-a metamorfozat și ea în țăranca simplă, nesofisticată („fata din popor"), ca în *Amazoanele române* a lui Pantazi Ghica. Ea are mai curînd ceva din Ioana d'Arc, decît din Chloe (într-un calendar popular din 1852, al lui Rosetti și Winterhalder, Odobescu publică o prelucrare din Michelet despre fecioara din Orléans). De unde oare interesul, de la 1850 înainte, față de un păstor al cărui aspect are multe trăsături bucolice, dar al cărui conținut este diferit ? Probabil din necesitatea convertirii în simbol a idilei. Se produce o răsturnare, firească în împrejurările politice și naționale ale timpului, ca și în însăși viața imaginilor. Goleștencele îmbrăcau, în 1850, costume naționale românești și le determină și pe țărance să le readopte. Or, la 1850, costumul național se înscrie în aceeași panoplie a rezistenței etnice, alături de sunetul clopotelor, arderea Regulamentului Organic și de valul de aripate (filomele etc.) din lirică. În aceste condiții, „bonus pastor" nu mai poate fi considerat un clișeu, ci o existență literară, o structură artistică proprie epocii postpașoptiste, în care se poate observa cu limpezime desprinderea de neoclasicism.

Lucrurile se înfățișează și sub alt aspect. Postpașoptismul, cum se știe, este o epocă extrem de agitată, din care motiv tindea, cum foarte clar o spune cineva, spre liniștea întruchipată de clasicism [7]. „Bonus pastor" intră astfel într-o sferă de interes mai larg, în calitate de reprezentant al țării promise, al pămîntului făgăduinței, al paradisului strămoșesc. El nu mai poate fi un travesti,

precum s-ar fi întîmplat în cazul unui limbaj artistic evoluat. Masca artistică duplicitară îi este străină prozatorului, de o seriozitate rigidă și stîngace. De aceea, și păstorul nu poate fi un bucolic, abia acesta reprezentînd un paravan pentru un joc socio-literar ; el este o trăire. Nimeni nu se joacă, între 1850—1860, de-a păstorul, pentru că *este* păstor. De aceea, numele personajelor rustice sînt cele amintite și nu cele tipice pastoralei. De aceea, „bonus pastor" poate fi luat drept începutul de creare, în proză, a unui stil național, fiind imaginea care totalizează, colectează și îndrumă sensurile spre acest scop și devenind dintr-un clișeu livresc o pecete etnică.

Trebuie să recunoaștem însă că „bonus pastor" constituie o emblemă fragmentară, alcătuită din elemente încă dispersate și fără prea multă consistență, deși este cea mai reprezentativă. Dar naratorul deceniului încă nu deține cheia care să-i permită descifrarea enigmei pe care el însuși, de altfel, o propune. Imaginea „bunului păstor" îi apare tot atît de îndepărtată ca și aceea pe care o are el însuși despre sine. „Bunul păstor" este pe alocuri și o expresie a secularizării unor trăsături considerate etnice, trăsături benefice. Astfel ambiguul Bătrîn din *Aldo*, „o inimă creștină în puritatea ei", întruchipează totodată și un *pater familias* de sorginte rustică și religioasă. El îl prefigurează uimitor pe răzeșul de la Dăvideni, din *Nicoară Potcoavă* : real și ireal în același timp ; de la Bătrînul lui Boerescu la răzeșul lui Sadoveanu calea este a asumării unei interiorități. Faptul, exterior la Boerescu, evoluează către pătrunderea propriei imagini, la Sadoveanu. Intră în această categorie și Breb egipteanul, din *Creanga de aur*.

Revenind la „bunul păstor", așa cum apare el în literatura vremii, trebuie să admitem o adeziune mai severă a omului de cultură la un ideal de viață pe care îl întruchipează imaginea dominatoare din epocă. Bătrînul lui Boerescu este indiscutabil o dovadă a aspirației postpașoptismului către elementele de natură. Pentru Bosuceanu, „omul progresului" este tot una cu „omul naturii" [8], care, fiind întruchipat de țăran, este considerat „cel mai ferice" [9], pentru că locuiește departe de societatea orășenească și are o legătură directă cu „pămîntul". Tot „fii ai naturei" sînt și personajele pozitive din *Coliba Măriucăi*, iar Criță, din *Serile de toamnă*, are un viu

sentiment al naturii deschise, ca, de altfel, Odobescu, în ambele sale nuvele istorice. Preluînd o opinie a istoricilor, prozatorul deceniului afirmă că toți au fost, în trecut, plugari, chiar și boierii *(Bucur)*; cîndva, susține Pelimon, nu existau decît ostași și plugari. În atmosfera generală de entuziasm față de țăran, se înțeleg mai exact resorturile care l-au determinat pe Bălcescu să scrie celebrele rînduri, în *Trecutul și prezentul* (1851), despre un fiu al Terrei apărîndu-i călătorului parcă din pămînt, într-o viziune asemănătoare cu aceea din *Zodia Cancerului*. Cele două elemente fundamentale ale ecuației sociale analizate tot de Bălcescu, în *Reforma soțială la români*, sînt „pămîntul" și „țăranii", între care dorește să fie restabilit un echilibru economic întemeiat pe osmoza primordială.

Se poate vorbi acum despre aspectul mitic al „bunului păstor", ale cărui frecvente apariții au rostul de a constitui un paravan protector, de a crea o coordonată securizantă. Față de caracterul aleatoriu al vieții urbane, rusticismul aduce siguranța unei constante absolute, prin prisma căreia prozatorul poate emite aprecieri și pe care își întemeiază judecățile. Nu sînt lucruri neobișnuite; au devenit chiar comune. Însă este de observat, o dată în plus, că în literatura noastră le-a făcut să circule cu intensitate acest al șaselea deceniu și că sursa viitoarelor orientări epice către specificul etnic, aici este de căutat.

Interesant de observat că prozatorul de acum crează un model rustic nu din cîmpul valorilor materiale sau de clasă, dar al acelora spirituale. Aproape totdeauna, figurile de țărani sînt alese dintre oamenii de la munte, nu o dată cu specificarea „păstor", menită să reliefeze aspectul arhetipal și să demonstreze că epoca plonja cu plăcere în mit. Așa în *Serile de toamnă,* unde se crează o figură de personaj atemporal, prin reluarea unor identități. Șatrariul Criță este tot una cu tatăl său, acesta, la rîndu-i, nu se deosebește cu nimic de bătrînul Criță ș.a.m.d. Asemănările nu sînt numai de ordin psiho-social, ci și narativ, deoarece toți se definesc prin autopovestire și prin reeditarea acelorași relații.

De ce este totuși Criță o figură de „bonus pastor" cînd el a crescut la cîmp și nu depășește granițele agriculturii? Ajunși la acest punct, trebuie să amintim că, pentru noi, „bunul păstor" înseamnă atît o entitate narativă, cît

și una psiho-socială. Șatrarul lui Cantacuzino este un reprezentant tipic al categoriei de funcții epice prin care prozatorul tinde să realizeze o regresiune în „timpurile de aur“. În consecință, caracterul pastoral îi este conferit de această dualitate de funcție, prezentă și prin ambianță, peisaj, exprimare, gestică, îmbrăcăminte, habitat, toate avînd același generic. Personajul-cheie al prozei deceniului este țăran în aparență și păstor — adică arhetip — în esență. Suprapunerea celor două planuri survine, din cînd în cînd. Așa la Ioan, din *Aldo*. În genere însă avem a face cu un țăran care, aproape în mod obișnuit, ține de munte.

Evident, intră în discuție naturalețea, simplitatea, iubirea de țară, religiozitatea. În chip curent, „bunul păstor“ este robust, sincer, optimist, lipsit de scepticism. Peste tot — un personaj din categoria celor „serioase“, dispus să accepte fel de fel de suferințe și năpăstuiri și distrîndu-se oarecum melancolic. Este descris mai totdeauna în munci specifice. În *Coliba Măriucăi*, Urechia nu se sfiește să-și surprindă personajele în activități dintre cele mai obișnuite, fiind vorba, probabil, de cea dintîi manifestare de acest gen din literatura noastră. Tot cu Urechia intră în atenția naratorului o sumă de stereotipii domestice (pregătirea mămăligii, masa — toate în casa pădurarului Elisei). În același an 1855, Boerescu îl prezintă pe Ioan ciobanul în timpul unor îndeletniciri asemănătoare: mulsul oilor, pășunatul, rămasul bun de la familie. Sub acest raport, dramaturgia este mai spectaculoasă, prin piesele lui C. Negruzzi, V. Alecsandri, Matei Millo, I. Dumitrescu Movileanu, T. Strîmbeanu și ale altora.

Nici viața de relație nu este neglijată, atenția se îndreaptă cu deosebire asupra scenelor de familie, ca în *Coliba Măriucăi, Aldo, Serile de toamnă, Mihnea, Chiajna*, dar și asupra modului de a-și petrece timpul (șezătoarea, în *Omul Muntelui*). Viața obștească a „bunului păstor“ este prezentată cu un anume ceremonial, care presupune — și uneori faptul este marcat — existența unor automatisme, ca elemente ale unei poze mitice. Însă la aceste scene nu participă decît semenii „bunului păstor“, ceilalți fiind ori adversari, ori privitori (naratorul). Din cerc sînt excluși așadar toți cei care vin dintr-o altă „lume“, dintr-o altă categorie socială. Loc comun, care acum se

zămislește și care va fi reluat, cu adaosuri de nuanțe, de către literatura de mai tîrziu. Așa fiind privit, „bunul păstor“ apare în romane numai sub o înfățișare gravă, excepțiile fiind nesemnificative, întrucît se înscriu în același registru. Numai dramaturgia face și de această dată excepție, începînd cu Negruzzi și terminînd cu Dumitrescu Movileanu. Faptul s-ar explica prin condiția de pionierat a romanului, încă neobișnuit cu lejeritățile pe care le presupune comicul și în care teatrul avea la noi o indiscutabilă tradiție (inclusiv pe teren folcloric). Pe de altă parte, proza se asimilează în bună măsură jurnalisticii, iar aceasta nu a discutat niciodată decît despre lucruri „serioase“ cînd venea vorba de mediul rural și de problema țărănească. O dată ce romanul a depășit condiția de debutant timid, lucrurile se schimbă. Prima apariție a unor personaje-țărani în romanul lui Pantazi Ghica este tîrzie și, chiar atunci, se întîlnesc mai curînd figuranți, prinși nu într-o scenă, ci într-un rezumat nartiv : un simplu tablou pastoral, cîmpenesc, în care se includ numeroase componente ale vechiului clișeu, folosit superficial de Ghica și cu o anume întorsătură care îl îndepărtează de linia generală a romanului. „Seara, focul se aprinde radios în mezlocul cîmpiei încă verzi și îngînă flacăra-i arzătoare cu razele lucinde ale lunei. Țerani și țerance, ce se așază poetice și voluptoase împrejurul său, și cîte unul mai bătrîn ia cuvîntul să pareze cîte o anecdotă strămoșească, cîte o legendă ce s-a petrecut în timpii trecuți, care trece din tată în fiu și începe totdeuna prin exordiul acesta : «tata-mi spunea că», cîte o legendă frumoasă ca țara în care trăiește, poetică ca seara senină, dulce ca aerul liber și pur ce respiră“. Urmează îndată considerații asupra modului în care se apreciază la țară datarea unui eveniment, făcute cu umor, cea ce denotă deja o oarecare distanțare („de cînd cu nemții cu coadă“, „de cînd cu bășica lui Caragea — la zaveră“). Perspectiva începe să se modifice, cu tot elogiul folclorului ce intervine cîteva pagini mai încolo.

I-ar fi fost greu de altfel lui Pantazi Ghica să se desprindă definitiv de modul în care proza deceniului îi privea pe țărani. *Amazoanele române*, scrisă cîțiva ani înaintea *Boemului*, o probează. Căci față de „bonus pastor“, prozatorul manifestă un respect niciodată îndeajuns de viu. Cauză pentru care, în cea mai mare parte,

țăranii din povestiri și romane nu vorbesc, precum frecvent în piesele epocii, într-un limbaj popular, „jos“, ci într-unul „elevat“, identic celui al naratorului. Limbajul popular era întrebuințat în dramaturgie exclusiv pentru efecte comice și romancierul caută să se ferească de el. Cînd totuși recurge la idiotisme, acestea au rolul unei „ancorări“ realiste, cu scopul de a fixa personajul, totdeauna episodic. Așa procedează Dumitrescu Movileanu, în *Buzescu*, sau Al. Pelimon, în *Hoții*. La cel dintîi, „popular“ vorbesc o servitoare și o preotesă de la țară, la al doilea — o servitoare. Urmele convenției din dramaturgie sînt vizibile prin alegerea personajelor, mai ales că Dumitrescu Movileanu scria frecvent teatru. În schimb, șătrarul Criță, din *Serile de toamnă*, se exprimă fluent în proverbe, datorită tentei etnografice de care este atras Cantacuzino, pe de o parte. Pe de alta, limbajul apoftegmatic nu înseamnă numaidecît exprimare „din popor“, ci mai curînd un pitoresc ocazional.

Cea mai elocventă încercare de autonomizare a „bunului păstor“, de impunere a lui în prim-plan, o realizează *Omul Muntelui*. Hora, misteriosul protagonist, este un amestec de citadinism și de rusticism, un autoexilat în munți. El reprezintă o reunire a fragmentelor „bunului păstor“ cu naratorul, de la cel dintîi preluînd originea, legendarul, lejeritatea mișcării în peisaj montan, de la al doilea, refuzul orașului și al convenientelor sociale corespunzătoare. Dificultatea întreprinderii era, pentru acea vreme, insurmontabilă și atestă aspectul livresc, pînă la un anume punct, al „bunului păstor“ ca personaj de roman. Există încă în epocă un tabu al clasei sociale a țăranului, o greutate în a o aborda și a i se integra. De aceea, presupusele lui trăsături sînt preluate, ca în *Omul Muntelui* și în *Serile de toamnă*, de reprezentanții altor categorii, iar personajele respective apar drept niște adevărate proiecții. Elogiul insului de la munte („este o gintă nobilă ginta română de la munți, gintă fără amestec ș-al căreea sînge este d-o sută de ori mai curat decît acela al domnilor săi“) se împletește cu o oarecare nostalgie neoclasică (lui Hora i se spune uneori „Iupiter“, „Apolo“). Referirea polemică este vizibilă, căci antinomie nu se află între „muntean“ și „locuitor de la șes“, ci între „muntean“ și „domn“, ceea ce vrea să însemne eterna dispută țăran-boier.



Dar, pe de altă parte, modul de a înțelege țăranul a depășit întrucîtva stadiul de idilă, căci se vorbește de „mizerie", de „sprînceni căzute", de „scoarța groasă a femeilor zbîrcite". Prozatorul șovăie între a urma clișeul pandurului falnic, chipeș, teatral, și a merge în concordanță cu ideile proprii. Ezitarea se întrevede și în decorul în care se desfășoară petrecerea țărănească, o încăpere „goală", „mai necurată" decît acelea din han, dar în care oamenii ascultă „bardul lor care le cîntă doinele naționale". Prin descrierea petrecerii, se încearcă o desprindere a lui Hora de aureola idilică pe care o are și care, în cele din urmă, îl sufocă. Elementul livresc este accentuat și de aura ezoterică de care Hora este acompaniat. Ritualuri de tot felul îl înconjoară, fără a reuși să-l desprindă de context; căci Omul Muntelui rămîne, în cele din urmă, un agitator pașoptist, în preajma căruia stă un „Ion" — rudă a sa — care îl explică și îl descifrează.

Unele apropieri de Kesarion Breb, din *Creanga de aur*, sînt tentante, pentru că, prin ele, se descopere nu doar un motiv literar, ci și un cap de serie. „Bunul păstor" și-a prelungit mult existența în literatura noastră, ca o constantă dintre cele mai puternice și mai atrăgătoare, modificîndu-și de puține ori aspectul, în funcție de epocă și de particularitățile scriitorului. Dar de fiecare dată se observă o simpatie a naratorului față de personajul care îl întruchipează, căruia i se identifică de cele mai multe ori. Căutarea „vîrstei de aur", izolarea, peripeția mai mult sau mai puțin vioaie, contopirea cu etnia sînt trăsături care au supraviețuit deceniului al șaselea, în care au apărut, prelungindu-se pînă în secolul următor.

Oricum, „bonus pastor" rămîne o descoperire a prozei postpașoptismului și singura ei figură mai consistentă. Este și o explicație a motivului pentru care, în *Manoil*, cel dintîi portret fizic este al Tudorei, adică al unei „țerăncuțe", surprinsă în mișcare, dialogînd și constituind o justificare pentru comportamentul personajului principal. Un mod fățiș de manifestare a unei preferințe, ideologice în ultimă instanță, mai ales cînd rolul personajelor din această categorie este de a fi puncte de contrast, referințe. Ele însumează aspectul grav care îi aparține prozatorului, mijlocul său cel mai însemnat de a se afirma și de a-și spune punctul de vedere. Într-un

fel, „bonus pastor“ reprezintă un modulator al schemei narative a deceniului ; fără el, schema ar fi ineficientă.

Odobescu se integrează curentului dominant al vremii și *Mihnea* debutează cu o trimitere directă la țăran, iar *Chiajna,* la „bisericuța lui Bucur“. Însă funcția contrastivă este atenuată, altfel folosită decît la Bolintineanu, distribuită în toate celelalte compartimente (peisaje, interioare, atmosferă, lexic). Atît Bolintineanu, cît și Odobescu evidențiază același rol etic al „bunului păstor“, care apare mai totdeauna în chip de „raisonneur“, precum, prea vizibil, în *Omul Muntelui.* Acest roman reliefează și o altă particularitate a „bunului păstor“, aceea de a intra în povestire aproape ca o iluminare. Niciodată personajele acestei categorii nu se viesc altfel decît brusc, pe neașteptate și cu pregnanța pe care i-o putea conferi arta palidă a unor începători. Apariția lui indică o revelație morală și atestă încă o dată fragilitatea asimilării la cei mai mulți dintre prozatori.

În genere, în acest deceniu nu se prea poate susține existența unui personaj romanesc autentic, complex și viabil. El constituie încă o funcție inconsistentă intermediară, deși locul care i se acordă în povestire este dintre cele mai întinse. Motivul atenției aparte care i se arată este identificarea naratorului cu propriul personaj, ceea ce duce la o confuzie a discursurilor, vizibilă în povestirile la persoana întîi. O dată cu naratorul se dispersează și personajul (sau intenția de personaj). Starea comună de „letargie“. în cazul *Unui Vis pe Carpați,* aparține ambilor protagoniști, defavorizîndu-i prin lipsa posibilităților de diferențiere. La fel și în cazul unificării concepției asupra lumii. În mod curent, în această împrejurare, personajul lasă impresa că se autocomentează. Catarina, din *Buzescu,* în clipa în care ajunge cu propria-i povestire la episodul vinderii ei ca sclavă, emite două elogii ale libertății. În fapt, tiradele îi aparțin prozatorului, care, în clipa conceperii personajului, și-a amintit brusc de împrejurările sociale cotidiene. Personajul nu se cade a fi lăsat niciodată singur, este însoțit necontenit de comentarii ; nu acționează și nu gîndește de sine stătător decît în foarte puține cazuri. Cu deosebire intervine prozatorul atunci cînd protagonistul traversează o stare sufletească intensă.

Desprinderi de canon sînt totuşi destule, pentru a ne îngădui să observăm un oarecare dinamism în structurarea cîtorva personaje, precum Manoil, Costache sau Paul (din *Manoil, Hoţii* şi *Un boem*). Aceştia evoluează din punct de vedere psihologic faţă de momentul intrării în roman. Motivele nu interesează, ci numai faptul în sine, care dovedeşte interesul prozatorului pentru un proces firesc în orice roman. Însă traiectoria este în mod clar dirijată, „evoluţia“ fiind un fel de a spune, întrucît ne aflăm în faţa unui simplu artificiu.

A judeca totuşi în acest fel personajul epocii este nedrept, întrucît implică introducerea unor criterii care erau străine naratorului din deceniul al şaselea şi, în genere, romanului european de nivel mediu, de pînă la 1860. Nu înseamnă că romanul nostru de început atinsese o asemenea treaptă, ci numai că este cazul să considerăm faptele şi din perspectiva altor modalităţi de construcţie. Şi iată că ne apare, cu acest prilej, adevărata faţă a acestei funcţii narative, care este, predominant, statismul. Ceea ce se vede din modul în care intră personajul pentru întîia oară în roman : într-o atitudine fixă, de poză, obişnuit îngîndurată. Dagherotipia este aici suverană. Radu Socol o vede întîi pe Ancuţa într-o astfel de atitudine : „El umbla să iasă din biserică, cînd, pe ţărîna încă grămădită a noului mormînt, zări o femeie zăcînd înfăşurată într-o lungă maramă de zăbranic negru ; se apropie, pipăi o mînă mică şi rece, ridică marama de pe obraz şi, pentru întîia oară, inima-i simţi, la vederea unei necunoscute, fiorii ce dă primejdia unei fiinţe iubite. Niciodată pînă atunci el nu văzuse aşa fragede şi dulci trăsături, în luptă cu suferinţa etc.“. Asemenea şi la Blaramberg, unde imaginea unui personaj încremenit într-un gest oarecare este curentă. De la regulă nu se abat nici restul prozatorilor.

Cauza este, probabil, străduinţa naratorului de a-şi studia personajul, de a se învăţa cu el, de a se familiariza cu o nouă relaţie epică. Alte mărturii vin să o confirme. În primul rînd, anunţarea ivirii unui nou actor şi a rolului pe care acesta îl va juca ulterior. Astfel îl introduce Urechia pe logofătul Veleli în povestirea sa şi îi descrie de la început caracterul, explicit, nu atît pentru a accentua făgaşul lecturii, cît, poate, pentru a-şi crea un memento, un punct mai sigur de plecare. Tot el îi re-

zervă cîte unui personaj pagini detașate de restul textului și grupate în capitole intenționat unitare, în care se schițează un portret, de obicei o biografie. În *Coliba Măriucăi* — lui Vasile; la fel Pelimon, în *Hoții*, lui Costache; la fel Radu Ionescu, într-*O zi de fericire*, lui Alexandru. Toate intervențiile sînt rezumate narative și alcătuite dintr-o suită de evenimente consumate anterior momentului povestirii. Deci, și din acest punct de vedere, un element fix, care se alătură celorlalte. Cu Radu Ionescu, în cazul amintit, procedeul cunoaște o oarecare modificare, întrucît biografia lui Alexandru o face un personaj, care însă este și povestitor. Regula prezentării unui actor îndată după ivirea lui în eveniment este universal epică, însă prozatorii noștri o preferă altora. Întrucît în *Românii*, Bălcescu avea a face cu extrem de numeroase personaje, textul său este o amplă galerie de portrete; cursul faptelor se întrerupe și face loc, îndată, schițării sau chiar definitivării unui portret, din caracteristici de tot felul, de la cele fizice și de la amănuntul de tip realist, la rolul în istoria socială. Substratul este vizibil și valabil pentru toți prozatorii: interesul crescut pentru fiecare individualitate, dedus din explozia individualității care s-a produs acum.

Se încearcă, timid, crearea unei rețele de legături între diverșii actori, însă cel mai adesea este vorba de relații stîngace, de suite de întîlniri, adică, în fapt, de evenimente, neprobante pentru materializarea intenției. Treptat, lucrurile prind să se închege și un personaj poate fi definit prin raportare la altul. „Altul" se întîmplă să fie, nu de puține ori, un reprezentant al lui „bonus pastor", încît portretul respectiv depinde fie de atmosfera de ansamblu, fie de un portret anterior corespunzător. Spre exemplu, Bincu și Gorjănilă, din *Coliba Măriucăi*, sînt caricaturizați, dar acest mod de prezentare trebuie raportat, spre înțelegere, la Vasile, al cărui portret este făcut mai înainte. La fel Veleli, numai dacă este corelat cu Vasile Lupu. La fel Alexandru (din *Manoil*), numai dacă este corelat cu Tudora. Limpede apare procedeul în *Omul Muntelui*, unde Hora este punctul de întîlnire a tuturor celorlalți; nimeni nu poate fi înțeles deplin aici dacă nu îi este contrapus misteriosul muntean. Se realizează astfel un paralelism între personaje, nu departe de structura melodramei, ca dispunere mani-

heistă, însă fără extremism psihologic. Cît despre Chiajna și Mihnea, aceștia „trăiesc“ exclusiv într-o ambianță specifică, adică în trecutul istoric, și nu mai au nevoie de un punct de control. Pentru că însăși istoria este, așa cum am amintit de mai multe ori, o emblemă a „bunului păstor“, iar personajele în cauză îi poartă amprenta prin chiar acest fapt, ca și Criță, din *Serile de toamnă.*

Către sfîrșitul deceniului, survine o modificare și sub aspectul legăturilor ce se stabilesc între protagoniștii alcătuirilor epice, în sensul că, precum la Pantazi Ghica și Radu Ionescu, dispar emblemele lui „bonus pastor“. Ceea ce duce și la o modificare a legăturilor dintre personaje, la o complicare, la o perfecționare a lor. Prind să apară noi procedee, printre care cel mai de seamă constă în considerarea unui personaj prin prisma altuia, precum aproape în mod obișnuit într-*Un boem;* singura urmă din vechea schemă este caricaturizarea celor care sînt definiți prin raportare la Paul. Dar perspectiva personajului asupra altui personaj deschide un nou drum pentru relații intraromanești — începutul creării unui sistem propriu de referințe, a unei relații interioare bine articulate, încît intervenția naratorului să fie cît mai puțin vizibilă. Iată cum este introdus Alecu B.: „ochii verzi-albaștri, rotunji și sticloși jucau în orbitele lor sîngerînde, păru-i roșu și mititel sta zbîrlit pe capul său, mustățile-i aparinte și gălbuie-roșii arătau în cîteva fire neregulate și rari pe buzele-i pițigăiate, ciocul său ascuțit, cu numele de imperial, se ridica în forma unui ac cu gămălie ce sta gata să înțepe spre buza-i inferioară și toată figura lui roșcată și semi-zbîrcită avea aerul unui arici golaș, țepos, ce sta gata să salte din capu-i măruntel, mititel, sprintenel și urît. La vederea lui păru lui Paul că i se arată una din acele paiațe mici, cu sfori, ce se dă copiilor ca să se joace [...] ; cînd era copil, îi plăcea să se joace cu asemenea păpuși ; vederea lui Alecu i le aduse aminte, căta sforile de cari ar fi putut să-l tragă“. Tot așa Alexandru, dintr-*O zi de fericire*, caracterizat cum îl „vede“ personajul principal al povestirii. Modalitatea complică rețeaua interioară, relațiile dintre actori nu se reduc la simple prietenii ori antipatii descriptive și reieșite din desfășurarea evenimentelor.

La Pantazi Ghica aproape în mod sistematic Paul este privit sau inserat într-o scenă cu ajutorul altui per-

sonaj, mai ales de rangul al doilea. Aparițiile lui sînt precedate de „priviri" ale celorlalți, încît protagonistul romanului este „văzut" din unghiul lor. Paul devine un focar al acestor micro-perspective, care se alătură celei a prozatorului și primește o coerență narativă infinit mai bogată decît se întîmplase în romanele deceniului ce trecuse, unde perspectiva era unică sau unilaterală. Procedeul este atît de obișnuit în romanul lui Ghica, încît pînă la urmă își trădează sursa : prozatorul însuși se ascunde îndărătul personajelor secundare. Însă chiar această transpunere este elocventă, întrucît arată posibilitățile sporite pe care le cîștigase acum romanul. Mai mult decît la Pelimon (cel din *Hoții*), personajele tind a fi de sine stătătoare, logica romanului ele intenționează să o creeze. În consecință, scenele dialogate sînt mai numeroase, discuțiile sînt urmărite mai atent.

Pînă în jurul anului 1860, protagonistul romanesc se creează din tautologii. Paradigma este : „Radu, feciorul vornicului Socol, de peste Olt", din Chiajna. Intervenită într-un moment în care eroului i se cunoștea de mult obîrșia, sintagma nu are alt rost decît a încerca să contribuie la individualizarea lui printr-o suită de identități. Aflat la început de drum, personajul deceniului al șaselea nu are memorie, este incapabil să acumuleze și să renunțe la experiențe, pentru a-și dobîndi identitatea. Este o consecință a faptului că dincolo de el se află totdeauna însuși naratorul, care, și acesta, sufere de aceeași boală, incurabilă în epocă, a dificultății de identificare, de desprindere și de creare a unui statut propriu.

O cale oarecum diferită alesese Kogălniceanu, în *Tainele inimii*, unde refuzase cliseul curent și se oprise asupra altuia. El nu își poate înfățișa personajele decît prin raportare la texte străine, de care, chiar ironică fiind, delimitarea nu se produce, pentru că prozatorul se află situat încă în contextul premergător actului narativ. Situația este incertă, ironia marchează jumătate cale, însă numai cu prilejul portretelor satirice. În rest, colajele intertextuale sînt predomnitoare. Elena are „o frunte largă și albă ca albastrul Italiei", ochi „ca a zinelor nordului" sau ca ai „unei andaluze", sprîncene „încordate [...], cum ar zice un poet din școala lui Conachi", „un nas de romană", gura — „lăcașul grațiilor", bust visat de „Fidias", „o talie de baiaderă", „picioarele unei sevilane

și un mers de zeiță". Este portretul unui personaj pozitiv. Prin comparație, al celui negativ nu are nici o referire textuală, fiind o șarjă rezultată din influența avantextului, care se arată atît de puternică, încît alungă orice amintire de lectură. Cele două portrete făcute de Kogălniceanu atît Laurei, cît și Elenei, probează elocvent modul în care se caută un drum aparte pentru un text propriu. Drum dificil, întrucît nici peste ani buni nu va fi găsit în mod limpede, autoritatea altor texte arătîndu-se încă indiscutabilă, spre exemplu la N. Filimon. În 1858, el crea portretul soției lui Nicolachi astfel : „cu fața mai albă decît cel mai perfect alb, cu ochii ca două mure, cu gene și sprîncene de circaziană, cu buze de coral și dinți de avoriu cu cele două roze purpurii imprimate pe obrajii ei". Însuși celebi Nicolachi trăiește prin alte texte. Filimon doar le aranjează într-un mod convenabil (aforisme, versuri românești și grecești, opinii ale unui fizionomist). Din asemenea împrumuturi se crează un tip („gelosul"), adică tot un clișeu. Forța clișeului este atît de mare la Filiomn cel de acum, încît urmele se răsfrîng pînă la nivelul micilor unități, la metafore și comparații : femeia „purta pe umerii săi cei albi crucea martiriului. Părea ca o columbă în ghearele uleului, ca o victimă în mîna călăului". Concluzia portretului este lămuritoare pe deplin : „era, în fine, una din nenumăratele victime ale maritagelor de conveniență". Structura își trădează temeiul participativ-retoric.

Însă strădania mai tuturor prozatorilor este de a se păstra în limitele epicului, deși dificultățile sînt mari. În *Buzescu,* personajul Caterina își istorisește viața și începe cît se poate de în stilul retoric : „iată șase luni de cînd locuiesc în castelul meu etc.". Pe nesimțite, prezentul strident este înlocuit cu perfectul simplu ori cu imperfectul — timpuri narative prin excelență. Povestea Caterinei se derulează în acest trecut și constituie o stranie oază epică într-un text dominat, în genere, de prezentul dramaturgic. Ceea ce ne îndeamnă să conchidem că, în pofida tentei generale, personajul Caterina se afirmă în primul rînd cu ajutorul trecutului narativ, care contribuie astfel la închegarea unui protagonist romanesc. Și în *Omul Muntelui* există asemenea locuri ; spre exemplu în capitolul *Reîntîlniri și mărturisiri,* în care profilul Matildei prinde contur mai clar prin in-

cluderea lui într-o structură de rezumat, întărită de larga utilizare a preteritului. Dar exemplul cel mai elocvent îl constituie *Serile de toamnă* și protagonistul lor, șătrarul Ion Criță, care viază exclusiv prin trecut și care se leagă prin povestirea unor fapte consumate, pentru a căror rememorare se apelează numai la timpul trecut. Iarăși, doar personajul distinge uneori între rezumatul de tip cronicăresc și istoria epică, precum în *Bucur* al lui Pelimon, în episodul înfruntării dintre tătari și români.

Este de subliniat că toate acestea nu constituie decît reflectări și nu contribuie la individualizarea unui protagonist epic, decît dacă se are în vedere contextul, care este predominant liric și dramatic. Din cel dintîi descinde și dialogul, care ar fi trebuit să conlucreze la particularizarea insului. Or, în deceniul 1850—1860, el este unidirecționat, fiind o expresie a naratorului, nu a personajului. În romanul lui Boerescu, Aminta susține o amplă meditație-monolog. Interesează mai puțin tematica și mai mult circumstanțele : cuvintele eroinei se descătușează în fața munților. Asemenea, în romanul lui Blaramberg, personajul Roman. Orofilia și destăinuirea lirică în fața unui relief accidentat erau motive obișnuite ale poeziei acestor ani. Faptul este accentuat și de prezența, ceva mai tîrziu, în cuvintele Amintei, a unei imagini din nou comune în lirica vremii — „buha". Astfel, protagonistul epic se depersonalizează treptat, pierde din consistență.

Cu vremea însă, elementele lirice dispar aproape cu totul ; fenomenul se petrece la Pantazi Ghica și mai ales la Radu Ionescu. În *Don Juanii*, portretul și dialogul nu mai sînt un motiv de întîrziere a narațiunii. Odobescu își făcuse din aceasta un merit, pentru că nu personajul îl interesa. La Ionescu, protagonistul se construiește pe parcurs, din fragmente și scurte indicații, strecurate în cuprinsul dialogului amplu și necontenit. Ca și cum s-ar fi descoperit un teritoriu necunoscut, care trebuie explorat și străbătut cît mai repede. Se pătrundea într-o nouă etapă, în care personajul are mai mult timp să se concentreze asupra lui însuși.

„COLIBA GRAȚIOASĂ"

Printre elementele caracteristice modelului „bunului păstor" se află și peisagistica. O noutate în proza românească, întrucît pînă la 1850 nu prea pot fi întîlnite descrieri de natură, nici chiar de interioare. Negruzzi ignoră natura, pentru el strict ocazională, fără o funcție cît de cît notabilă. „Pornind așa, au ajuns aproape de Tecuci, unde poposiseră la o dumbravă," înregistrează el în *Lăpușneanul*. Topografia scenei imaginate este sumară, aproape lipsită de însemnătate. Emulul, Odobescu, se deosebește substanțial. Schema seamănă, însă dumbrava s-a metamorfozat : „Ea trecu repede prin Slatina, prin Caracal, prin Craiova și găsi mai pretutindeni casele boierești pustiite ; cari nu pierise de sabia slujitorilor domnești fugise în pribegie ; moșnenii ce mai rămăsese, împreună cu opinca, răbdau păsul țării și nici măcar aduseră jăluiri doamnei. Ce-i bună românului jeluirea, cînd urechea ce-l ascultă e tot una cu mîna ce-l apasă ? etc." — citim în *Chiajna*. Deceniului al șaselea îi place să intercaleze o sumedenie de amănunte și să extindă ceea ce mai înainte fusese trecut cu vederea ori fusese înregistrat în grabă. Spiritualitate, fără îndoială, barocă, pe care împrejurările o generează și o întrețin. Povestirea se leagă din nenumărate fragmente, este policromă și polimorfă, respinge cumpătarea și se avîntă în divagații de tot felul. Naturii îi revine un loc fundamental. Căci după cum este înțeleasă în *Omul Muntelui,* și după cum o înțeleg toți prozatorii, ea singură oferă scene „tari ș-adevărate". A o prefera înseamnă, prin urmare, a introduce o posibilitate de stimulare a agitației proprii, flagelată neîncetat, pentru că, tot ce este „tare" trebuie să fie și „adevărat". Un loc comun a cărui răspîndire se explică prin substratul moral

al „sălbăticiei“ primare, singura care, după Boerescu, în *Aldo,* protejează pe om și îi îngăduie să fie el însuși. Conexiunea vine de la un nivel mai profund decît prea des invocata influență a modelelor străine ar lăsa să se înțeleagă. Nici pe departe nu este vorba de o imitare, dar nici de o creație a prozei românești. Nu putem trece însă cu vederea rațiunile strict autohtone care au prilejuit unui motiv epic obișnuit să prindă rădăcină și să se consolideze într-atît, încît să devină o componentă esențială a epicului din deceniul al șaselea și a întregii noastre proze.

Fără îndoială că, din întreaga panoplie imagistică pe care natura i-o punea la dispoziție scriitorului, cea mai mare atracție a exercitat-o arborele și, în genere, vegetalul. Alecu Russo transpune într-un chip și mai elocvent și mai original această predilecție, în *Cîntarea României* și în *Amintiri* : „În acea zi dar, părul satului păzea numai el casele ; cîți flăcăi, cîte fete mari și codane, toți și toate se împodobeau cu flori și cordeluțe, care la pălărie, care la codițe. Cu lilieci în mîni, cu garoafe pe cap, cu busuioc verde în sîn, fetele și flăcăii părea flori mișcătoare ; de cu seară, fetele se la, flăcăii se peptăna ; iar în zori de zi, cînd se deschid lăcrimioarele, viorelele și toporașii se scutură de roua nopții, văile se umplea de chiote ; codrii clocotea de pocnite de frunze, de hohote, de doine ; mese numeroase se întindea pe sub copaci“ [1]. Contextul din care am extras citatul întregește și canalizează interpretarea : „părul satului“ nu este altceva decît un simbol al protecției oferite atît de natură, cît și de lumea satului, totemul care veghează și leagă individul de colectivitate, atașîndu-l originilor. Într-un cuvînt, vegetalul are rostul de a crea o ambianță care îl vitalizează pe ins, îl face conștient de legătura cu o lume de care totuși nu se îndepărtase prea mult. De vegetal, prozatorul deceniului se apropie totdeauna ci dehidere, fiind predispus la acceptare totală, fără regrete și melancolie. Textul lui Russo demonstrează că adeziunea vine din adîncime. „Toți și toate părea flori mișcătoare“ este rezultatul mai puțin al idilismului și mai mult al echivalării umanului cu vegetalul, proces inclus în toposul cuprinzător al „serbării“, încît este dificil de separat festivitatea de „pom“ și de „om“. O exuberanță vitală îl cuprinde pe scriitor în asemenea clipe și fuziunea se declanșează instantaneu, frenetic. Russo este parcă obsedat de imaginea contopirii

și, în *Poezia poporală*, alege numai versuri care o ilustrează, precum „viața omului / floarea cîmpului". Absența a ceea ce a fost numit modalizator (deci a lui „ca") este semnificativă într-un grad ridicat pentru aglutinarea survenită. Arborele, precizează G. Durand, pune accent pe devenire și presupune un anume mesianism [2]. Vegetalul înseamnă pentru scriitorul de acum o putință de stăpînire a timpului, a celor trei momente ale sale : „De ce vorbesc de părul satului ? Vîntul primăverei a bătut ; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă ajunge ; spre codru mi se întorc ochii și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea ca o ploiță răcoroasă" — scrie tot Russo. Pînă și *Un boem* nu poate renunța la imagistica pe care o propune arborele, asociată, de această dată, sentimentului tanatic, însă în aceeași notă a unificării.

Echivalența dintre uman și vegetal are nu o dată un aer păgîn, prefigurînd într-o oarecare măsură atitudinea sadoveniană de mai tîrziu, din *Zodia Cancerului* sau din *Măria Sa Puiul Pădurii*. *Coliba Măriucăi* este cea mai semnificativă, prin panteismul pe care îl emană peisajele. Divinitatea este dispersată, aici, în fiece element, cu precădere floral, ortodoxismul este subminat în trăiri atît de intense, încît nu este greu să recunoaștem un anume sentiment „barbar", de loc surprinzător pentru o generație care încerca să caute diverse căi de salvare și de supraviețuire. Nu uimește, în consecință, imixtiunea ezotericului în direcționarea rolului imaginilor vegetale. Haiducii lui Boerescu privesc la cruce ca la un simplu „obiect" *(Aldo)* pentru că ei sînt devotați unei alte zeități („aveau un arbore drept templu"). Spațiul închis al bisericii le repugnă, lăcaș de închinăciune fiind natura însăși „cartea Universului" (zisă și „Steaua Orientului", pentru a i se marca dimensiunile ezoterice).

Desigur, nu în toate scrierile se întîlnesc peisaje ori ceea ce în genere se numește „natură". Dar atunci cînd există, sînt legate în exclusivitate de una din ipostazele „bunului păstor". Raportul este de reciprocitate, încît putem afirma că, în proza anilor 1850—1860, peisagistica reprezintă unul din factorii definitorii ai modelului narativ. Dar, mai întîi, o precizare : natura nu este acum o constantă prea agreată decît sub unul din aspectele ei

— muntele (despre care vom discuta cu alt prilej). În rest, doar prezențe schematice. Nu poate fi vorba de o defecțiune, ci de consecința unui proces, general, de claustrare. Peisajul sumar ori sporadic înseamnă numai sugestia lui, ca rezultat al unui fel de hieratism, care se cere evidențiat, în ciuda aparențelor pe care le generează hiperbolizarea. A considera supradimensionarea drept singura trăsătură caracteristică înseamnă a ignora intenția construirii unui microcosmos epic intim și închis, prin folosirea schiței. Nici Pantazi Ghica nu se deosebește de predecesori, lipsesc la el munții, apele, luna, fiind prezente în schimb florile și orașul. Arborele s-a micșorat, verticalitatea lui s-a redus, ascensiunea s-a miniaturizat, simbolistica fiind a fragilității. Ceea ce nu schimbă cu nimic datele generale, pentru că respinse sînt, de Ghica, doar aparențele vechiului model. Universul floral, pe care îl propune fără încetare, este tot atît de închis ca și cel dinaintea lui. Singura modificare este de umoare : lumea constituită apare mai intimă, mai apropiată, mai omenească decît aceea a munților. Tonalitatea se reduce la individual. O modificare totuși s-a produs și ea va antrena cam tot în acești ani mereu altele, care vor duce la transformarea și în cele din urmă la dispariția modelului epic al „bunului păstor". După o experiență de un deceniu, romancierul nu se poate desprinde de ramele schemei date, parcă, pentru totdeauna, deși conștiința sa este tot mai apropiată de a prozatorului modern.

Așadar, „bonus pastor" nu se întîlnește niciodată altfel decît acompaniat de o ambianță naturală, nelucrată, neatinsă de mîna omului. Aceasta înseamnă pentru Heliade „a fi biblic" : a respecta legătura frustă cu „sînul naturii", ca o garanție a supraviețuirii etnice *(Biblicele)*. Schema epică a deceniului reclamă ca „Ion", „Florica" sau „Tudora" să-i fie înfățișați cititorului într-un decor a cărui simplitate intenționează o definire a firescului din natură. În *Manoil*, Tudora este văzută „cu o cofă pe umere", la un izvor. În *Coliba Măriucăi*, un personaj secundar, precum Elisei, se caracterizează prin includerea într-un element specific mediului în care se mișcă „bunul păstor", personajul lui Urechia fiind „pădurar neam din neam de pădurar, care văzuse mulți arbori mai întîi mlădițe, apoi nuiele, apoi pari și-n fine bătrîni arbori". În ce-l privește pe Odobescu, el aproape condiționează pre-

zența unui peisaj de prezența unui „păstor", care fie că îi premerge, fie că este inclus. Descrierea Dunării din *Chiajna* este precedată de invocarea lui Bănică, iar conacul lui Socol apare ca un exemplu tipic de aglomerare a unor caractere de „rai patriarhal". Protagonistul romanului lui Bolintineanu meditează și se mișcă exclusiv în grădină. Opoziția va fi accentuată de Pantazi Ghica, al cărui *Boem* optează pentru o grădină de tipul celor din romanele franceze, care, așa cum s-a spus[3], constituie o enclavă erotică. Romanul lui Ghica cuprinde numeroase scene de acest fel, mai ales în episodul Paul — Paula. Înrîurirea schemei epice franceze este indiscutabilă, deși provine de la un strat cu un grad de conștientizare îndoielnic. Neîndoielnic este însă terenul favorizant propus de ansamblul epic autohton, discutat mai sus, care i-a facilitat lui Ghica specializarea.

În logica prozei din deceniul al șaselea, peisajul are menirea de a sublinia închiderea ansamblului și de aceea romancierii se străduiesc să îi acorde locul cuvenit. Sistemul general este prezent la Urechia, care, în *Coliba Măriucăi*, folosește un procedeu specific : mai întîi, o prezentare topografică generală (ținutul, orașul, satul, relieful), urmată de o particularizare. În linii mari, paradigma este : „La capătul pădurei ce disparte moșia P... de moșia R... în ținutul Romanului, pe un tapșan uscat ca și frunzișul ce foșnea încă în fagi etc." În mai tot deceniul se remarcă ușurința mișcării în propriul spațiu romanesc ; geografia, peisajele sînt sigure. Prozatorul nu se „rătăcește" niciodată în acest compartiment al narațiunii, cel mai familiar din toate. Fabula epică este asumată cu deosebire prin peisaj, iar în cuprinsul acestuia naratorul are dezinvoltură. Drept este, în același timp, că spațiul este mereu același, aproape fix și, în ultimă instanță, pastoral. De aceea, prozatorul nu iese din el, îi reproduce mereu reliefurile, scenele petrecîndu-se în decoruri apropiate, dacă nu identice. Chiar personajele, cînd își spun povestea, nu se abat de la tiparul care îi conferă certitudinea propriei existențe romanești. Mișcările personajelor și ale naratorului în decor sînt puține, limitate la cîteva notații fugare. Nu pentru că le-ar displace agitația. Dimpotrivă. Însă probabil că peisajul presupune în acest deceniu idilă și idealizare. De aici, caracterul static al tuturor scenelor, absența dinamismului, vizibilă în rezumatele care

pun în discuție o călătorie. Voiajul personajelor este, din punct de vedere narativ, imobil. Elocvent rămîne *Bucur* al lui Pelimon, dar și *Mihnea* sau *Chiajna*. Prozatorul „înghite" distanțele, se complace numai în episodul liniștit și în peisajul cunoscut, ferm prin recapitulare. S-a creat astfel un teritoriu de geografie epică bine definit și care va fi preluat mai ales de romanele noastre istorice, pînă și peste un secol.

Rarele imagini de aripate — influență evidentă a liricii — contribuie de asemenea la configurarea tabloului general. Cu deosebire aude prozatorul filomele, asemenea poetului. Am discutat altundeva despre simbolistica pe care o promova deceniul și care era una — din punctul de vedere al autorităților contrarevoluționare — subversivă. „Filomela" cunoștea cea mai mare răspîndire și *Zimbrul*, din 1850, înregistrează o polemică pe tema „pasărea în colivie", la care participă și Andrei Mureșanu (nr. 7, din 24 iulie, nr. 18, din 31 august, nr. 30, din 12 octombrie). Dar, pe lîngă rolul de incitație spirituală, aripatele au și un alt rost: de a semnifica, prin intuirea „limbii" lor [4], aspirația către paradisiac. Ceea ce întregește peisajul epic de ansamblu, în care este vizibilă tensiunea spre un spațiu originar.

Către finele deceniului are loc și o reacție față de modul în care fusese înțeleasă și inclusă în roman natura. Dacă, în cea mai mare parte, scrierile începeau cu un peisaj (*Serile de toamnă, Mihnea, Omul muntelui, Un vis pe Carpați*), Pantazi Ghica și Radu Ionescu modifică fundamental debutul, care, la ei, se constituie din scene diverse, nu însă în peisaje, deși aici Ghica, cel puțin, dovedește înzestrare. Explicațiile noii orientări par a fi două. În primul rînd, prozatorii din jurul lui 1860 sînt preocupați mai ales de mediul citadin, fără a-i fi pătruns deocamdată esența. De aici neputința de a realiza un decor orășenesc, necum de a-l mai și așeza ca incipit. În al doilea rînd, spre sfîrșitul deceniului are loc o desprindere treptată de modelul epic predominant pînă atunci, ca urmare a modificărilor în spiritualitatea noii generații. Aceasta nu mai era dispusă să se simtă în largul ei în geografia „bunului păstor", deși nici aceea urbană nu o ispitește prea mult. De aici, tentativa de a reacționa — de a reacționa chiar oricum — față de epicul anterior. Un grăitor exemplu îl aflăm la Radu Ionescu, în povestirea *O zi*

de fericire. Peisajul caracteristic pentru „bonus pastor" îi provoacă și lui o stare de euforie, însă numai cînd apare ca priveliște de altitudine : „nu pot descrie frumusețea încîntătoare ce se desfășura înaintea noastră din vîrful acelei coline". Văzută de departe, pădurea este „o mare de verdeață", cu „arbori stufoși", prinsă în genere neutru sau cu oarecare plăcere. În acest decor „de departe", personajul se simte oarecum în apele lui, îl încearcă doar o vagă bănuială (pădurea este „obscură și deasă"), care i se va confirma și va deveni spaimă în clipa în care peisajul se transformă într-unul „din interior". Haiducii lui Brav, din *Aldo*, personajele din *Coliba Măriucăi*, din *Omul muntelui* trăiau în pădure ca în mediul lor firesc. Dar pentru personajul lui Radu Ionescu, spațiul silvan conotează o indescriptibilă angoasă : „în deasa întunericime în care intrasem, mi se părea că suntem rătăciți într-o noapte adîncă din care nu vom putea ieși. Cea mai ușoară rază nu putea străbate printre stufoasele ramuri ale bătrînilor arburi. Într-o nici o parte nu mai vedeam cerul și mă simțeam înfiorat și fără voie îmi era frică și mi se părea că sunt coprins de un presintiment trist / ... / În fine după un curat de oră ieșirăm din acea pădure care parte ca două fortificări ale muntelui."

Înscriindu-se în preferința generală a scriitorilor deceniului, orofilia provine din necesitatea circumscrierii unei suprafețe agreate în chip deosebit de „bunul păstor". Căci orice personaj simpatizat de narator și care prin aceasta se include într-o sferă particulară, preferă un peisaj gigantesc, agitat, plin de surprize și neguri. Fără voie, *Omul muntelui* divulgă simbolismul montan : „acel orizont gigantic, atît de capriților desemnat, și formele ciudate ale stîncilor Ceahlăului, dintre care cele două mai nalte rezervate numai pentru regele păsărilor, par de departe ca două frotificări ale muntelui."

Cu alte cuvinte, muntele însemna fortăreață, îngrădire și defensivă. Greu ar fi aflat prozatorii de acum o imagine mai sugestivă pentru propria lor spiritualitate. *Omul muntelui* adîncește simbolismul, îl explicitează, prin includerea în același al nouălea capitol, a imaginii unei sihăstrii : „O monastire încinsă cu grădina-i de porumb, cu curtea-i înflorită și cu fîntîna-i cea limpede". Un fort natural (muntele) și un altul artificial, însă străjuit de elemente naturale (mănăstirea circumscrisă de grădina

cu flori) tind să se unească în cuprinsul aceluiași topos, pentru a sugera o atmosferă specifică lui „bonus pastor“, sacralitate întemeiată pe *natura naturans*.

Matilda, din același roman, admiră „marea undoasă a norilor“ ce i se întinde la picioare, dar și adîncimea prăpastiei. Orice relief accidentat grav predispune la purificare, „păcătoasa“ orășeancă se convertește într-o ingenuă, căci se ridică deasupra cotidianului. Mecanismul este strict defensiv și pus în mișcare prin proiecție : personajul se simte asigurat îndărătul murilor de granit, este chiar prea sigur de sine și ajunge el însuși, precum Hora, „un geniu misterios protector al muntelui.“ Se autosacralizează, cu avînt nevinovat, și devine „un suflet carele să fi moștenit virtuțile bărbătești ale strămoșilor / ... /, o inimă care să simtă și să caute poezia, libertatea și pentru care amorul să fie un surgent de viață și de creație, iar nu de corupere și de moarte“. Munteanul pare să fi atins un ideal etic rîvnit cu ardoare : „nemurirea“, prin perfecțiune. În *Biblice*, Heliade adresa un îndemn caracteristic : „și pulberea de pe călțăminte să și-o scuture cineva cînd iese din Sodoma. La munte, la muntele Domnului, cîți mai sunteți români, alergați spre a vă mîntui“. Sau : „La munte, / ... /, acolo e speranță de salvare / ... /, acolo este încă suc de viață, speranță de viitor“. Căci, sintetizează Heliade sugestiv opțiunea întregului deceniu, „pădurele și munții“ sînt „sacri“.

Sacru se considera însă naratorul epocii cînd se privea pe sine într-o oglindă favorabilă și aleasă numai pentru a întoarce imaginea jinduită. Că este vorba de o convenție o arată limpede substratul politic al „plutașului“, din cîteva poezii publicate de Urechia în 1855, în *Foiletonul Zimbrului* (nr. 4 și nr. 6). Dar și din întreaga proză a deceniului, în care omul de la munte constituie un punct de control al maniheismului nu o dată de sursă melodramatică.

Este de observat totodată că înălțimile — silvane ori nu — predispun de confesiune, ceea ce se explică numai prin efortul de claustrare pe care ele îl reclamă. Matilda își destăinuie frămîntările lîngă o cascadă. Aminta meditează la soarta omului tot într-un decor asemănător, iar haiducii lui Brav îndeplinesc fel de fel de ritualuri între (sau pe) „cime“, ca și cum ar oficia în fața unui al-

tar. Pentru Manoil, muntele este chiar „templul dumnezeiesc". Exact această funcţie o îndeplineşte Ceahlăul, în *Omul muntelui*, unde apare ca un „paraclis", din care lipseşte doar „bourul alb", din *Fraţii Jderi*. De altfel, scenele ritualice petrecute în decor montan sînt urmate, de regulă, de mărturisiri ale personajelor, sau de desvăluirea unui mister. Cu atît mai mult, cînd muntele este agitat. În romanul lui, Blaramberg determină unul din personaje să-şi spună povestirea din clipa în care îşi aminteşte că, „atunci", bîntuia o teribilă furtună. Atît de obsedant este muntele, că el se iveşte şi în „vis".

Însă muntele denunţă şi o altă faţetă a individualităţii deceniului, nu numai pe acea a cîştigării unei identităţi, funcţia lui fiind precum a oricărui simbol, ambivalentă. Această a doua trăsătură este înlesnită să se materializeze prin invocarea, de obicei, a furtunii. Mai toate romanele noastre de început introduc în peisaj cîte un asemenea episod, ca un semn distinct al dispersării identităţii. În genere, vîntul, harpa au menirea de a atrage atenţia asupra acestui proces, poate tot atît de plăcut naratorului, căci deceniul se simte bine în stări contradictorii. Lirica este încărcată de notele emise de nenumărate „lyre", „harpe", imagini — afirmă N. Frye — ale pulverizării. Se preferă, în romane, un Eol violent, care face casă bună cu acvaticul, precum într-*Un vis pe Carpaţi*. Împreună cele două elemente conotează moartea ; şi sinuciderea lui Roman se întîmplă tocmai în acest cadru, ca şi povestea tragică a surorii călugărului Paul, începută, aşa cum aminteam, cu prilejul unei furtuni. Meditaţiile naratorului sînt mai mult decît grăitoare : „un vînt iute şi rece, cauzat de acei nori, sufla în fundul prăpăstiilor şi ridica cu furie valurile argintii ale Prahovii, care, turburate, căutau o ieşire şi, simţindu-se înălţate, sfîşiau cîte puţin coastele acestor uriaşi, pînă ce, în fine, îl despărţeau în diferite părţi, sfărîmînd măreţul lor lanţ, întocmai precum cînd, cîteodată, în inima unui om se adăposteşte de mai mult timp o mare suferinţă, fără ca ea să poată ieşi dintr-însa, şi, simţindu-se închisă, caută a-şi forma însuşi o ieşire şi sfărîmă puţin cîte puţin închisoarea sa, pînă ce într-un moment turburată mai mult decît obicinuit, o dărîmă cu totul, însă ea-şi părăseşte închisoarea cînd aceasta a încetat de a mai exista. Astfel numai moartea

pune sfîrşit tăcutei agonii". Peisajul revine în încheierea romanului, pentru a sugera naratorului o frumuseţe ce merită a fi luată în mormînt.

Oniricul se împleteşte cu peisajul montan şi acvatic şi subliniază nedezminţitul sentiment tanatic al unei generaţii căreia îi venea greu să aleagă.

Predispoziţiile epocii sînt regresive şi faptul se reliefează cu deosebire prin atitudinea faţă de nocturn, agreat în chip particular. Cel puţin poezia nu poate fi concepută fără culori întunecate, sumbre. Nu în van încerca Maiorescu, la 1857, să curme o atare avalanşă, cu deosebire a luminii selenare[5]. Însă aici epica se îndepărtează de lirică. Versurile apelează la un nocturn cu predilecţie terifiant („noapte de teroare" este un clişeu curent), nedeosebindu-se cu nimic de lumina zilei. Abia în proză apare cu adevărat funcţia aglutinantă[6] a clar-obscurului lunar. Aşa se întîmplă în *Coliba Măriucăi*, chiar din incipit. Cu peisaj nocturn debutează *Aldo, Buzescu, Serile de toamnă,* probabil sub înrîurirea romanului francez de mistere. Dar nu poate fi eludat nici terenul propriu, favorabil acceptării influenţelor. Căci în contextul spiritualităţii agitate, dominate de impulsivitate şi reţinere, de avînturi şi temeri, nocturnul convine, deoarece ascunde şi totodată lasă descoperit ceea ce se crede necesar a fi ascuns ori descoperit. O mantie fermecată care-l protejează pe prozatorul debutant şi-i îngăduie să se mişte nestingherit. Timiditatea funciară a începătorului se trădează mai puţin. De aceea, el îşi permite să plaseze în timpul nopţii cele mai importante scene, precum Dumitrescu Movileanu — trădarea lui Palmira, din *Buzescu*; sau, din *Omul muntelui,* apariţia lui Hora în faţa Matildei sau numeroasele „benchete" din *Aldo, Buzescu* ş. a.; sau întîlniri amoroase, ca în *Manoil.* Diurnul pare destinat numai evenimentelor spectaculoase, cu mulţimi de personaje, cu decoruri fastuoase. Un act aproape este, la Odobescu, dispunerea unei ambianţe nocturne înaintea unui eveniment nenorocit ce survine în istorie. Peisajul de acest tip are la el rolul de relativizare. Cu limpezime se vede faptul în scena întîlnirii dintre Chiajna şi Ancuţa, dintre „mama îngrată" şi „fiica infortunată" — motiv caracteristic melodramei. Dar felul în care se desfăşoară scena nu mai este atît de comun şi de viforos, precum în alte povestiri ale deceniului. „Obligata lumină a lunei",

care îl exaspera pe Maiorescu, (elev chiar în această perioadă), apare și la Odobescu, dar autorul *Chiajnei* recurge la o diluare a clișeului. Scena respectivă, anunțîndu-l pe Gala Galaction, începe cu o descriere, valea Otăsăului, continuă cu o frază tipică despre lumina Selenei reflectată de un pîrău, pentru ca apoi să rezume evenimentele, în cursul cărora lunii îi revine, ca din întîmplare, o atribuție importantă : de a dezvălui identitatea necunoscutei și nefericitei ființe. Astfel, cu Odobescu, „obligata lumină a lunei" se dispersează în text, se încorporează povestirii și nu mai face corp aparte, ca un peisaj în sine. Asemănător procedase Odobescu și cu cîteva pagini mai în urmă, în scena, tot de melodramă, a distrugerii „cuibului fericirii". Contorsionarea evidentă a nocturnului nu mai atrage atenția asupra nesiguranței, ci, dimpotrivă, asupra calmului povestirii. Peisajul frămîntat nu se mai leagă direct de personaje, dar oarecum impersonalizat („E tristă și urîtă iarna"). Spre deosebire de alții, Odobesçcu introduce un text ce conotează curent, în epocă, liniștea : focul din vatră. El propune astfel o ruptură de dominanta deceniului, realizînd nu atît o polemică, dar mai mult o posibilitate de întoarcere a povestirii asupra ei înseși, de a reflecta pe marginea mijloacelor sale. Cu aceasta, scriitorul realizează și o detașare de lirică, topind unul din procedeele acesteia, curente la noi în deceniul al șaselea, într-o incontestabilă înlănțuire epică și servind logicii prozei. Superficialitatea pe care o probau poeziile (cu puține excepții, precum la Radu Ionescu) abia aici, la Odobescu, este abolită și aglutinarea sugerată de nocturnul selenar își dezvăluie adevăratul substrat : dizolvarea narativului în colectivitate, renunțarea la individualitatea proprie în favoarea celei etnice. Faptul se întregește cu alte modalități, precum preferința pentru trecut, pentru lanțurile sinonimice sau pentru cele substantivale. În ultimă instanță, nocturnul semnifică, în proza deceniului, o orbire trecătoare a naratorului, o ștergere a personalității sale, trăsături care se acomodează deplin cu simbolistica eoliană, frecventă și ea, spre a trăda aspirația către altceva. De aici, puseurile tanatice, pe care clar-obscurul Selenei le simbolizează. În curs de constituire fiind, identitatea prozatorului se divide pentru a încerca posibilitățile altor teritorii spirituale, deschizînd căi pentru ruptura eminesciană de

mai tîrziu. Deocamdată este vorba doar de gustul pentru aventura spirituală, pe care sinuozitățile din cîmpul societății o favorizează și o întrețin. În asemenea împrejurări, nocturnul purcede din dorința de demistificare a „cerului“, aproape dintr-o blasfemie, înrudită cu hula pe care o încerca Heliade și dovedind că „mesianicii“ de acum sînt simpli profeți ai propriei lor nefericiri. Foarte semnificative rînduri are în această privință N. Blaramberg, într-un monolog aparținîndu-i călugărului Paul și revendicîndu-se astfel din apostazia prea-încrederii : „Într-o seară, una din acele seri în care cerul pare că într-o limbă misterioasă vorbește pămîntului, într-una din acele seri unde parfumul florilor purtat pe aripile zefirului se înalță către cer ca o tămîie ce pămîntul îi trimite , unde luna, în toată splendoarea ei, caută să eclipseze legioanele stelelor, fără însă de a putea să le facă cu totul nevăzute [...] Priveam acest somn al naturei, ce se aseamănă așa de mult cu moartea noastră. Aceeași tăcere, aceeași răceală, aceeași întunecime și aceeași groază. Atîta numai că acel somn avea o deșteptare, iar mulți din noi se îndoiesc daca și acela al mormîntului conduce la o altă viață ! Priveam stelele, acele flori cerești, și imaginația mea părea că regăsește în fiecare dintr-însa, o imagine scumpă ; auzeam murmurul apei și părea că niște voci cunoscute inimei mele îi reda speranța unei nouă viețe, unde va regăsi fericirea pierdută. Vedeam umbrele arborilor și-mi părea că revăd anii trecutului meu“.

Pe de altă parte, eolianul și selenarul realizează un sprijin pentru o altă caracteristică a modelului epic al „bunului păstor“, anume crearea unui univers claustrat, rebel la orice contact cu lumea exterioară, refuzînd-o și opunîndu-i-se uneori cu vehemență. Pentru C. Boerescu, în *Aldo,* cosmosul însuși este o „circomferință magică“. Emblema izolării este una care va dăinui mult timp în literatura noastră : satul. Un sat-cetate, suficient sieși, închis, autonom, renunțînd la orice perspectivă. Așa apare el în toate scrierile epice ale vremii, de obicei așezat pe deal, parcă pentru a se feri și mai bine de intruziuni. Semnificația însingurării este evidentă, dar turnura poate fi una defensiv-politică, dacă avem în vedere că satul Goleștilor, de pildă, era denumit de Effingham Grant „la République de Golești“ [7]. La 1850. Pentru

C. A. Rosetti, așezările rurale sînt un ideal loc de refugiu [8]. Iar pentru Manoil satul așezat pe o culme îi apare drept „rai pămîntesc", deoarece acolo se poate duce „o viață dulce pastorală".

Dispus strategic, înconjurat de verdeață, ferit din toate părțile de legături cu împrejurimile, satul îi oferă scriitorului prilejul de a găsi o altă imagine a izolării. Multe personaje tînjesc după un statut de solitar, de unde și frecvența habitatului claustrat. Aproape nu există roman ori povestire în care să nu întîlnim un castel (*Aldo*), o mănăstire (*Un vis pe Carpați, Omul muntelui*), un conac (*Serile de toamnă*), detașate de restul lumii, așezate pe un pisc, însingurate de o furtună sau de pădure. De aici, s-a putut ajunge fără dificultăți la un simbol particular : casa de țară (coliba ori peștera). Aminta și Bătrînul găsesc adăpost în casa unui „sărman păstor", apoi într-o vizuină. Lui Pelimon, traiul în colibă i se pare „cel mai cumpătat" (*Bucur*). Vlad, „bătrînul țăran" din *Amazoancle române*, îl găzduiește pe căpitanul Petre în „coliba" lui ; aici protagoniștii se închid și țin piept năvălitorilor precum dintr-o fortăreață. Este evidentă funcția de simbol pe care o dobîndește „coliba", funcție accentuată și de alte fapte, dintre care unele vor fi amintite în cele ce urmează.

Dacă „bonus pastor" ar fi locuit în colibă doar temporar, altfel spus, dacă ar fi tins către altceva, desigur că valoarea simbolică ar fi putut fi pusă la îndoială. Iată însă că prozatorul deceniului nu numai că nu se mulțumește cu precizarea naturii imaginii alese, ci îi adîncește înțelesurile, o specializează. Personajul său nu numai că nu are nici un fel de gînd să renunțe la „colibă", dar găsește de cuviință să aleagă din ea, din interiorul ei, un element care să o individualizeze și să o „închidă" și mai mult. Spațiul, pastoral și aglomerat dintr-o colibă, este și mai mult micșorat prin alegerea „vetrei", a „focului din vatră", ca posibilitate de restrîngere a unui teritoriu convenabil pentru personajul și naratorul de acum. Din acest lăcaș atît de închis și de liniștit, nici unul din ei nu dorește să evadeze, nici nu simte necesitatea unei tensiuni, deoarece, s-ar părea, orizontul individual și cel social sînt aici în deplină concordanță. În *Coliba Măriucăi*, imaginea vetrei este frecventă și larg utilizată. O scenă caracteristică, „la focul vetrei", apare în *Bucur*,

unde, mai întîi, poate fi întîlnit cuplul, cu o întinsă carieră, al celor doi ostași care tăifăsuiesc. În romanul lui Pelimon, episoadele de felul acesta încearcă să schimbe perspectiva : scenele anterioare relatau direct evenimentele, cea „la foc" de obicei trece personajele principale pe un plan secundar, întîmplările intermediare fiind povestite de personaje episodice. Istoria este întreruptă, continuitatea ei este bruscată, deși cu multă stîngăcie. Ceea ce demonstrează, o dată în plus, că rostul scenei trebuie căutat în însuși simbolul ei, acela al intimității pastorale. Cît despre *Serile de toamnă la țară,* simbolismul vetrei este mai mult decît vizibil și legat nemijlocit de cursul istoriei, ca un factor determinant al narațiunii. Povestirea lui Criță se întrerupe prin imaginea focului din vatră, adusă la iveală de naratorul prim. Afinitatea cu *Hanul Ancuței* este izbitoare și purcede din asemănarea procedeelor narative și a dispunerii situațiilor. La amîndoi scriitorii povestirea nu poate fi declanșată decît de spații intime, care îl întorc pe povestitor către el însuși. Clișeul circulă obișnuit și poate fi întîlnit chiar în scrieri politice. [9]

Neîndoielnic — și articolul amintit al lui D. Brătianu o probează întrucîtva — că epoca 1850 — 1860 a creat un mit al casei, identificat apoi (sau concomitent) cu mitul etniei și al rusticității și însumîndu-le, în cele din urmă, pe toate. Desigur, exilul a avut aici oarecare însemnătate, prin accentul pe care l-a pus pe dezrădăcinare și înstrăinare. Dar de o însemnătate și mai mare este esența spiritualității postpașoptiste, predispusă la regresiune mult mai mult decît pașoptiștii și decît generațiile de după ea. Peștera, vizuina, casa, coliba, vatra, castelul sau mănăstirea de pe vîrf de munte sînt simbolurile adecvate ale întoarcerii către un stadiu protector paradisiac, în care universul spiritual apare unificat, aglutinat. Etnografia autohtonă care intră între determinantele epicului realizează un sprijin și un rezervor al imaginării evenimentelor, ramei, motivării și rezolvării.

Prozatorul introduce numeroase relații considerate specifice rusticității, între care o puternică idealizare a legăturilor de familie. Așa procedează Cantacuzino cu întreg clanul Criță, tot așa Pelimon, cu Bucur și Moțic, sau Odobescu, în cazul cuplului Radu — Ancuța. Extrem de

grăitor este cazul lui Blarambreg, dintr-*Un vis pe Carpați*, unde se construiește un adevărat mit al familiei, unită prin indestructibile raporturi ; prozatorul îi dedică surorii sale scrierea ; personajul Lina își adoră tatăl, pe căminarul Andrei ; personajul Paul își adoră sora, pe Lina ș. a. m. d. Desigur, nu este locul unei altfel de analize a acestor legături ; ele nu reprezintă decît concretizarea unei imagini, a intimității casnice, atît de răspîndită și atît de venerată. Dacă avem în vedere și poeziile lui T. Cipariu și Z. Boiu, apărute tot acum, tabloul devine și mai convingător. Acordul familial sătesc pare a fi, din orice punct l-am privi, un scop : *O zi de ajun* ori *Sângiorgiu* au valoarea unui ideal pentru poetul Cipariu.

Este rațiunea pentru care prozatorul se străduiește să se înconjoare de elemente specifice universului pastoral, luate de această dată, dintre obiceiuri. Pitorescul etnografic lipsește, pentru că tot ceea ce survine în povestire din sfera tradiției are o funcție de închidere a personajului sau naratorului într-un spațiu sătesc, adică într-o spiritualitate aparte, pentru care nu se găsesc încă alte modalități de exprimare. Din panoplia etnografică a prozatorului pot fi amintite instrumentele : cimpoiul *(Coliba Măriucăi)*, buciumul *(Buzescu)*, fluierul *(Serile de toamnă)*. Apoi hora satului *(Veleli)*, iarmarocul (Gr. R. Melidon, în *Steaua Dunării*, I. 1855, nr. 50) ; în sfîrșit — superstițiile *(Coliba Măriucăi*, unde „învîrtitul sitei" este un element important în definirea și specificarea diegezei).

Ceva mai mult poposește prozatorul în interiorul locuinței, pe care voiește să-l detașeze de altele, să-i dea unicitate. Pe larg descrie Urechia bordeiul Raluței, fata pădurarului Elisei. Romanul istoric începe de pe acum să-și construiască un tipic. Încăperea în care locuiesc Radu Socol și Ancuța are, în *Chiajna*, un aranjament de țară. Sion începuse, în jurul anului 1855, un roman despre epoca lui Ștefan cel Mare, în care palatul voievodului „înfățișa mobilarea cea mai rustică" [10]. Însă de fiecare dată, decorul interior îi aparține prozatorului, singurul care îl vede și transcrie din el cea ce crede nimerit. Nici unul din obiecte nu a intrat, într-un fel oarecare, în legătură directă cu personajul ori cu narațiunea, ci deține o funcție independentă, rezultată din necesitatea unei ancorări în etnie. Faptul se vede cu deosebire în rîndurile



din *Omul Muntelui* despre așa numitul paraclis al Ceahlăului între care sacralitatea religioasă este întoarsă în blasfemie, pe terenul etnic : „niște pari, vîrîți în stîncă, pe carii erau bătute scînduri, făceau un cerc, într-un unghiu al căruia era o icoană săracă de lemn săpată cu vîrful cuțitului de păstorii de la munte. Artistul dase madonei sale tipul și portul sătencelor din Transilvania. Modelul său, sora lui, poate, sau logodnica lui, avusese grație și demnitate, căci nu poate cineva să vază, de va mai fi încă ș-acum, fără plăcere și fără oarecare mișcare, acea naivă poetizare a femeei în formele ei puternic însemnate și cu toate acestea divine printr-o expresie fericită de modestie și de o dulce inspirare".

Dar cu aceasta, rolul decorului întru fortificare a etniei s-a încheiat și se începe un alt capitol, din care urmele dispunerii teatrale dispar sau diminuează. Pantazi Ghica este cel care purcede pe noua cale, mai întîi prin cele două povestiri din *Naționalul* (1858), cu deosebire în *Fiica haiducului*. Prozatorul adoptă un procedeu mai vechi, al atenției pe care chiar unul din personaje o arată cadrului domestic, pentru a se desprinde apoi de model. În primul rînd, elementul rustic era îndepărtat cu totul și înlocuit cu „un salon mobilat cu lux și eleganță ; cu mobile și perdele de damasc, de mătase galbenă cu vărgi negre ; mese galante, oglinzi de Veneția, un piano de Erard, covor de Savoneri, tablouri de maeștri celebri, între care era și conversiunea santului Paul, de Lebrem, Ana d'Austria la Consiergerii, de Pavel de la Roș, Verginia lui Murillo, o pastorală a lui Watteau, mormîntul lui Vergiliu, de Boasart". Chiar dacă nu este adevărat, este bine găsit, ca reacție față de „laițele" de dinainte. În afară de extravaganța stîngace a lui Ghica, foarte curînd eșuată în verbiajul vestejit de Maiorescu, se remarcă tocmai separarea de tipicul „colibei drăgălașe", în tentativa de a crea un alt spațiu interior, care să corespundă noii etape care se anunța și pe care Ghica, acum, o intuiește.

În al doilea rînd, Pantazi Ghica nu înscrie decorul în fixismul obișnuit al modelului epic de care dorește să se desprindă, ci îl dinamizează. Obiectele sînt legate de personaj, apar și dispar în funcție de mișcările acestuia, chiar dacă, pentru început, cam rigid : „Grila era pe jumătate deschisă. M * și călugărița intrară, parcurară un

parter de gazon sădit cu flori, urcă o scară de patru trepte de piatră, deschise ușa cu geamuri, ce nu era încuiată, și străbătu într-o intrare în care vase de pămînt, de porțelan și de lemn, cu flori, tapisa zidurile". S-ar putea afirma, deci, că o dată cu Pantazi Ghica, ambianța intră într-o mai mare măsură în atenția prozatorului, cîștigul fiind de partea personajului. Procedeul se vădește intenționat, deoarece apare, într-*Un boem,* aproape în chip de regulă. Aici, obiectivele sînt legate cu strictețe de personaj, neînsoțite de calificative, paradigma fiind asemănătoare citatului de mai sus, din povestirea *Fiica haiducului*. Radu Ionescu, urmînd și el această direcție, care cerea o atenție deosebită față de încadrarea actorului în povestire, aproape că elimină obiectele ; cel puțin, așa scrie *O zi de fericire*, unde interesul este unidirecționat, canalizat către personaj și urmărirea reacțiilor. În *Don Juanii,* relația decor — personaj este strînsă, intercondiționarea este reciprocă, între mișcări și obiecte raporturile sînt mereu vii. La Radu Ionescu, obiectul se țese în esența personajului. Către acesta se îndreaptă acum prozatorul, la sfîrșitul deceniului, și nu către considerarea legăturilor dintre personaje prin prisma colectivității. Un exemplu va ilustra deosebirea. *Hoții* lui Pelimon debutează cu un monolog al lui Costică ; tot un bărbat, tot un „don Juan". Însă naratorul, preocupat mult prea îndeaproape de viața lui relațională, îl pune să citească o scrisoare (un „bilet dulce"). Personajul lui Radu Ionescu intră în roman ca el însuși, printr-un monolog furtunos, zis de Gogor dintr-un „pat" abia menționat. „Oglinda" și „canapeaua" intră în aureola sa de personaj, au o funcționalitate indiscutabilă și nu-și mai datorează prezența întîmplării. În planul narațiunii, situația se traduce printr-o aglutinare a celor două elemente, personaj cu ambianță, în cuprinsul aceleiași fraze. Dialogul și mișcarea se contopesc, urme din vechile indicații regizorale de mișcare (ca în *Buzescu*) nu mai există. „— Atîta ar trebui acum, ca să nu-ți mai vorbesc în toată viața mea, zise Gogor, trăgînd clopotul ca să vie feciorul.

— Și această pedepsire, cu mare greutate, cum aș face și eu în locul tău, adăugă Paloti, care se sculă după canapea și se puse călare p-un scaun, al cărui spate îl îmbrățișase cu mîinile sale, pe care își rezimă bărbia".

S-ar zice că atît prozatorul, cît și personajul au învățat să se miște și să se folosească de obiecte.

Au învățat să se și îmbrace. Vestimentația nu mai are, precum la Odobescu, Blaramberg sau Cantacuzino, rostul de a sluji drept paravan curiozității naratorului față de orizontul nou descoperit. Pentru Radu Ionescu, Gogor era îmbrăcat „bizar". Și iată cum : „un pantalon larg de flanelă albastră, cu bande de șnur galben zig-zag, cisme de casă de saftian auriu, căptușite înîntru cu blană albă de iepure și cu carîmbii înconjurați pe dinafară de trei degete de atlas roșu, o cămașă de flanelă roșie strînsă la gît cu o legătură largă de mătase albă cu funde foarte mari ; în cap o căciulă scoțiană, tivită cu două panglice negre subțiri la spate și de jur-împrejur cu o bandă cadrilată, alb și roșu ; pe spate avea un șal scoțian de lînă cu cadrilature largi, de diferite culori : albastru, verde și roșu cu abundință".

Ceva ne amintește de îmbrăcămintea mirilor din *Chiajna*. Însă ne vom vedea constrînși să renunțăm curînd la orice asemănare, în afara celei de suprafață. Căci pitorescul hainelor lui Gogor decurge din pitorescul comportamentului, totul fiind la el „bizar" și servind astfel conturării donjuanismului bucureștean, al unei stări de spirit și nu al unei istorii sociale. În schimb, Andronic Cantacuzenul și fratele său poartă o îmbrăcăminte țesută pe o canava strict informațională, argumentată prin invocarea surselor (Duvange, Hammer, Șincai) și topită în text prin referințe care o datează („veșmintele sale-l arătau că este unul din nalții dregători ai bisericii bizantine" ; sau : „d-atunci începuse kazaklîii să aducă în Țarigrad scumpele blănuri de Mosc"). Scos în evidență este aportul istoric și nu raportul cu istoria romanului.

Este atît de închis universul „bunului păstor", atît de ferecat din toate părțile, încît adversitatea față de alte lumi este explicabilă. Cea mai apropiată era a orașului, care se înfățișează deceniului al șaselea drept un univers ostil. Este cea dintîi atitudine pe care înțelege să o adopte prozatorul, cînd de sub pană i se întîmplă să-i iasă rînduri despre cetate. Poziție comună tuturor scriitorilor, nu numai prozatorului. C. Halepliu, în drama *Pustnicul sălbatecului munte*, condamna egoismul „saloanelor" [11] — doar unul din nenumăratele exemple care se pot invoca, alături de „misterele" lui Orășanu. După

cum sugerează *Omul Muntelui*, este vorba de o antiteză între firesc și artificial. Acest deceniu impune în proza noastră imaginea orașului ca loc de perdiție, un cuib de „ucigători, tîlhari organizați în bande“, cum crede Heliade, în *Biblicele*. Orașul — afirmă tot el — creează și întreține confuzia criteriilor valorice, pentru că alterează naturalul. Astfel, cetatea este repudiată deoarece favorizează toate interdicțiile culturale, prin care sînt nimicite unitățile de măsură ale naturii. Pentru scriitorul deceniului, orașul este un Babilon simbolic și aversiunea față de el ascunde o profundă teamă de izolare. Satul asigură mijloacele defensive, constituie un cerc în jurul individualității, o fortăreață naturală, care incită la simbioză, prin dispersarea sinelui în obștesc. Urbanismul îl irită pe insul epocii, îi cere să se apere, pretinzîndu-i un efort de care nu era capabil. Acesta este, în deplină concordanță cu Heliade, și subtextul poziției lui *Manoil*, o dovadă dintre cele mai convingătoare fiind faptul că, din categoriile sociale ale orășenilor, se aleg cele de aspect incert : hoții (Pelimon), prostituatele (Bolintineanu). În *Omul Muntelui*, cititorul face întîia oară cunoștință cu orașul printr-o paradă a servitorilor : „o rochie de muselină bine călcată și trasă negreșit din garderoba cucoanelor ascundea rău o cămașă groasă și necurată. Părul lor era bine împletit și plin de flori, iar picioarele încălțate cu pantofi rupți sau scălciați. cercei cu pietre mincinoase și salbe roșii și galbene deplineau vesmîntarea acestor nenorocite fete“. Nu departe se află și Pantazi Ghica, într-*Un boem*, cînd face un tablou al societății tîrgoviștene. Iar *Manoil* alcătuiește un veritabil pamflet anticitadin. Atît în romanul lui Bolintineanu, cît și în *Coliba Măriucăi*, al lui Urechia, orașul se înfățișează neprimitor, plin de capcane și de felonie. Un fel de „bal masché“, precum în *Hoții și hagiul*, un hibrid. În nici unul din romanele noastre de început, orașul nu atrage simpatia. Dimpotrivă, prozatorul îl consideră, de cele mai multe ori, dintr-un unghi care îl micșorează, îl introduce în istorie printr-o imagine luată „de sus“. În *Omul Muntelui*, Piatra Neamț intră pentru prima oară în roman văzut de pe o înălțime și desconsiderat pe acest principiu. Aceeași așezare se prezintă la fel în *Coliba Măriucăi*. Și Filimon vede Livorno tot așa. *Buzescu*, *Hoții*, *Bucur*, *O lacrimă a poetului Cîrlova* tot din această po-

ziție defavorizantă consideră peisajul citadin. În *Bucur*, alcătuire epică oarecum ciudată, orașul București e descris numai din depărtare sau „de sus“, deși subtitlul romanului este „istoria fundării Bucureștilor“. Idealizare și totodată respingere, dublă atitudine pusă în valoare de faptul că întregul roman, cu excepția a două capitole fără însemnătate, se petrece în spațiul cîmpenesc ori montan. Cu alte cuvinte, vorbind despre fundarea unui oraș, prozatorul ține să prezinte numai rădăcinile lui rustice. Toate scenele de greutate nu au loc în oraș, nici măcar în vreo cetate, iar încîntarea este provocată de așezarea capitalei pe o cîmpie și de verdeața care îl pătrunde. În *Serile de toamnă*, Iașul apare sub lumina lunei, ca și cum prozatorul ar dori să vadă numai contururi palide, neconcludente. Iar *Coliba Măriucăi* preferă să-l descrie mai întîi de pe dealul Bordei și să-l ironizeze („de departe trandafir...“).

Cu Pantazi Ghica și Radu Ionescu, lucrurile se transformă. *O lacrimă a poetului Cîrlova* debutează cu un tablou „de înălțime“ al orașului (tot Tîrgoviște), însă motoul din Sainte Beuve indică o altă perspectivă : „On ne peut bien comprendre un sentiment que dans les lieux où il fut conçu“. Cu *Un boem*, se pătrunde pe făgașul acceptării definitive : Bucureștiul este considerat tot „de sus“, oferind însă „o panoramă încîntătoare“. Paul și Zoe îl privesc și „cătările lor se pierdeau în un orizon ce părea a nu avea margini, miriade de scîntei luceau în acel senin, ca scînteiele pulberei de aur pe care le aprinde fosforul pîntre valuri, zgomotul trăsurelor le aducea aminte muzica surdă a mărei și umple spațiul de murmururi, conturturile se pierdeau și seninul nopței, amestecat cu acel zgomot, dă orașului proporțiuni imense și frumuseți magici a căror gîndire visătoare umplea sufletele lor de o misterioasă melancolie“. Cum se observă, la Pantazi Ghica orașul este apreciat din interior (de la o fereastră), ceea ce înseamnă o situare deosebită de a prozatorilor anteriori, care contemplau așezarea urbană din afară și cu superioritate. Naratorul deceniului al șaselea se află de regulă înconjurat de un peisaj sălbatic, nedefrișat. Silvanul dispare însă cu totul la Ghica, fiind înlocuit, cum am amintit, de floral și de grădina citadină. Decorul natural nu mai există, i-a luat locul spațiul artificial. Tot acum apare și descrierea amănunțită a obi-



ectelor, care înconjoară personajul, ivită dintr-o tot mai vie curiozitate față de noua lume în care prozatorul a pătruns. Nimic nu i se pare acestuia de prisos, pînă și o masă de joc merită a fi prezentată, precum la Radu Ionescu. Și, pentru că totuși nu este încă prea sigur de sine cînd se privește în mediul diferit în care a pătruns, prozatorul, cu deosebire Ghica și Ionescu, se interesează de relațiile sociale și, în consecință, creează scene de grup. Acestea sînt extrem de numeroase, atît în *Boem*, cît și în *Don Juanii*, unde alternează chiar grupurile în mișcare cu acelea statice. Deosebirea față de alaiul feudal din *Chiajna* este substanțială.

Între timp și perspectiva asupra orașului s-a schimbat. Pantazi Ghica și Radu Ionescu vin „de sus" și pătrund pe străzi, merg la nivelul lor, intră în case. Prozatorul are acum înfățișare de locuitor al unui oraș, pe care caută a-l cunoaște cît mai bine, invitîndu-l formal pe cititor să-l urmeze în periplul său. Este, totuși, o imagine statică, obișnuită în romanul european pînă la Dickens [12]. Abia după familiarizarea cu suprafața citadină, romancierul nostru își va îngădui să se aventureze în catacombe, conform modei cunoscute. Cu alte cuvinte, se va simți atras și de aspecte curioase, dintre acelea care șochează, înainte de toate, fără a fi neapărat caracteristice. Însă un novice este tentat să confunde insolitul cu specificul, cum i se va întîmpla lui I. M. Bujoreanu.

Dar, la 1860, citadinismul se naște prin opoziție cu modelul epic al „bunului păstor", din care păstrează, în cea mai mare parte, scheletul. În timp ce Criță, din *Serile de toamnă*, percepe cetatea ca pe o lume dușmănoasă, care îl refuză și îl maltratează sufletește, Paul, dintr-*Un boem*, după ce respiră, scurt timp, „aerul liber" de la țară, se întoarce pe străzile orașului, unde „regăsi toate senzațiunele, toate gîndirile, toate poeziele, toate emoțiunile ce lăsase."

SĂRBĂTOAREA ȘI BANCHETUL

Studiul de față pleacă, între altele, de la premisa că în deceniul al șaselea al secolului trecut nu poate fi vorba de o specializare a conștiinței literare, aceasta fiind încă omogenă, nediferențiată și previzibilă. Literatura de pînă la revoluție fusese dominată la noi de poezie, singurul gen răspîndit fiind cel liric. Nu se punea problema unei calificări, de vreme ce nu exista decît o singură profesiune, de „poet". La care se mai adăuga și aceea de dramaturg. Abia după 1850 prind să apară, una după alta, cele dintîi ample scrieri în proză (povestiri, schițe și romane), în care diferențierea de lirică ori dramă este abia schițată. Desigur, nici în literaturile culte cu o tradiție mai veche decît a noastră situația nu era alta. Cel puțin în aparență : teoreticienii nu ajunseseră la concluzii unitare (cum, de altfel, nu au ajuns nici acum) referitoare la natura epicului ori a liricului. Cu toate acestea, conștiința diferențierilor exista, faptul intrînd în categoria truismelor. La noi, în schimb, nu se poate imagina decît „profesiunea" de „poet", pînă la 1850, iar apoi, de „autor", termen care implică o totalitate, specifică deceniului.

Pe de altă parte, dacă admitem că lirismul presupune o atitudine aparte a eului artistic, o autocontemplație, atunci deceniul avea toate motivele să nu opereze mai în voie separațiile necesare, întrucît individualismul lui excesiv îl canalizează într-un singur sens. Și tocmai aici mi se pare că se află unul din temeiurile imposibilității desprinderii celor două ramuri literare, poezia și proza, argumentul cel mai de seamă pentru contopirea granițelor și dificultatea divizării. El aparține, în cea mai mare măsură, psihologiei genezei și nu, precum în cazul in-

teracțiunii dintre proză și dramaturgie, celei a receptării, așa cum vom constata în capitolul următor.

Din chiar punctul de plecare proza este consanguină liricii, în deceniul al șaselea ; mai mult — pornește din aceleași rădăcini, manifestarea ei fiind diferită doar la suprafață. Dualitate care transpare mai întîi la nivelul frazei, pe care o dislocă în așa fel, încît încheierea abjură, parcă, premisa. Caracteristică este descrierea citată a peisajului turbulent din romanul lui Blaramberg. Construcție tipică îngemănării dintre liric și epic, apărută în această epocă, ea divulgă rădăcinile lirice ale actului naratorial. În exemplul amintit, de la apele Prahovei, învolburate și despărțind munții, se produce translația la „inima unui om", ale cărei patimi nu mai pot fi stăpînite. Nu departe de aici, *Un vis pe Carpați* cuprinde o altă frază, structurată identic : o catedrală gotică întunecată, dar cu o boltă strălucind în lumină, își află complementul liric în apodoză : un om în vîrstă, dar cu o „inimă tînără". În *Veleli*, Urechia ne oferă și el cîteva exemple de același tip. De regulă întors către sine, predispus vizibil la autocontemplare, prozatorul este totuși detașat, ceea ce dă posibilitate povestirii să apară și să se desfășoare. Parțial extazul este depășit printr-o convenție obișnuită, a cărei prezență mărturisește însă existența unei stări pregătitoare necesare și cumva conștiente. Este pre-textul cel mai important în desprinderea prozei.

În mod obișnuit, atît la Blaramberg, cît și la alți prozatori, lirismul se manifestă prin digresiuni meditative, pe teme specifice, legate de individualism : moartea, iubirea, peisajul. A le inventaria ar fi de prisos. Cîteva exemple vor proba însă cele de mai sus. Sentimentul dispariției îl incită atît de mult pe povestitorul *Unui vis pe Carpați*, încît el este atras frecvent de abateri de la istoria epică, nu numai în frazele invocate, ci și în multe altele.

În *Hoții*, Pelimon recurge la decoruri care amintesc de poeziile sale. Faptul nu ar avea prea mare însemnătate, dacă între peisajele respective și istoria epică ar exista o legătură oarecare. Ele însă constituie unități textuale distincte, ca „voci" ale poetului, nu ale povestitorului. Și cum liricul este o categorie istorică, nu este lipsit de interes că în asemenea digresiuni se întîlnesc elemente ale decorului poetic al vremii, între care nelip-

sita lumină a lunii. Nimic nu leagă astfel de episoade textuale de ansamblu, ele pot fi detașate cu ușurință și puse în paralel cu strofele din *Faptele eroilor* și *Colecție de poezii*. Sînt peisaje în sine, care trimit nemijlocit la registrul liric al vremii. Tot astfel în *Vosia* lui Porfiriu, castelul de Tarmund, în care se întîlnește pentru întîia oară în proza noastră recuzita lirică macabră (ruine, bufnițe), prin intermediul căreia se propulsează în primplanul istoriei însuși naratorul.

Cît despre iubire, aceasta este tot atît de frecventă, cu excurs ce întîrzie povestirea din aceleași rațiuni de afirmare a prozatorului, caracteristic fiind fragmentul în care, după ce Radu Socol a răpit-o pe Ancuța, Odobescu schițează o digresiune pe marginea „celui dintîi sărutat".

Astfel de abateri de la înlănțuirea evenimentelor și de la conflictul dintre personaje, care constituie o „mască" (mai mult sau mai puțin transparentă) a povestitorului, se desfășoară sub semnul exaltării. Dar, paradoxal, cu cît înflăcărarea merge către culminație, cu atît ea face loc intervenției epicului (încă palid), întrucît presupune o detașare : povestitorul se străduiește neîncetat să-i garanteze autenticitatea. Se naște un început de sentiment al dublului, prielnic actului povestirii. Nu este desigur suficient. Dar pentru început, faptul își are însemnătatea lui, care nu trebuie neglijată, întrucît demonstrează că lirismul putea fi, la un moment dat, favorabil stării epice.

Ar fi greu de răspuns la întrebarea dacă lirismul a înlesnit ori a împiedicat apariția epicului românesc. Înclinăm să admitem cea dintîi ipoteză, deși cu delimitările care se impun. Precaritatea funciară a limbajului poetic nu a constituit decît în mică măsură un impediment pentru epic, deoarece ea convenea împrăștierii pe care naratorul epocii o acuza la un strat profund. Ambiguă era însăși personalitatea prozatorului — a artistului de acum, în general — și poezia nu făcea decît să-i sublinieze o caracteristică, importantă, dîndu-i prilejul să se dezvăluie și, în mod paradoxal, să fie mai curînd el însuși decît în cuprinsul mentalității pe care o presupunea proza și pe care nu o avea. I-a ocrotit astfel putința de a exprima o experiență psihologică intimă.

În alte împrejurări, predispoziția era una creată prin contrast, precum în cazul personajelor, care sînt reușite

numai în măsura în care aparţin categoriei neutrilor. Exemplul cel mai bun îl aduce Pelimon, în *Hoţii*, unde Costache, nefiind o întruchipare a prozatorului, este considerat cu oarecare detaşare. El nu figurează nici între pozitivi, nici între negativi, ci la mijloc, într-o poziţie care îl avantajează din punct de vedere al viabilităţii epice. Dar, pe de altă parte, Costică, asemenea lui Manoil, este alcătuit numai din clişeele cu mare circulaţie în poezia vremii, modul lui de exprimare fiind al livrescului de extracţie lirică. Numai caracterizările pe care i le face Pelimon şi numai transcrierea vorbirii sale nu au legătură cu acest registru. Prin opoziţie, perechile dialogice din „starea a treia" se înscriu în sfera limbajului familiaro-popular, verosimilizator : Bălaşa către hagiu, hagiul către „hagiica", slugile între ele, hagiul către vizitii şi către hoţi. Împărţirea pe categorii de exprimare (Manoil şi Costache nu folosesc niciodată un limbaj „jos", ci numai unul „înalt") demonstrează prin repetare că exista în epocă o conştiinţă a verosimilului, legată de cotidian, pe linia nu atît a realismului, cît a comediei bufe. Această prezenţă submina livrescul şi contribuia la destrămarea lui. Faptul se va produce însă mult mai tîrziu, o dată cu ceea ce Maiorescu a numit „roman poporan". Deocamdată, procedee ale poeziei sînt utilizate de prozator pentru individualizarea personajelor sale ; mai bine-zis — a fanteziilor sale. Bolintineanu, în *Manoil*, nu poate uita că are, înainte de toate, statut de poet şi, în consecinţă îşi defineşte actorii după tipicul *Florilor Bosforului :* una dintre eroine este „frumoasă ca o zină", alta are ochii albaştri şi înlăcrimaţi „ca două viorele în roua dimineţii".

Într-un registru diferit de al comparaţiilor se situează metafora din proza vremii. S-a constatat [1] că metaforele din poezia postpaşoptistă sînt doar cu puţin mai numeroase decît în epoca anterioară şi că predomină şi aici personificările şi epitetul abstract şi stereotip. Proza deceniului 1850—1860 mărturiseşte în plus asupra acestei situaţii, transpusă dinspre lirică spre epic. Din perspectiva celui din urmă, absenţa metaforei reprezintă o situaţie îmbucurătoare şi un refuz demn de a fi semnalat. Importanţa lui nu este însă revelatoare pentru proza postpaşoptistă, ci pentru aceea a deceniilor următoare, care vor afla aici un punct de plecare şi o justificare în

imaginarea unei lumi care să nu se întemeieze pe medierea metaforică. Dar pentru deceniul al șaselea, sărăcia figurilor din categoria celor metaforice nu constituie un merit decît secundar.

Atunci cînd apare, precum la Odobescu, metafora contribuie la ordonarea epicului, creînd, din loc în loc, nuclee care direcționează, alături de alte elemente, lectura. „Laptele dușmăniei“, „suflarea morții“, „văietătura crivățului“ încheagă un sumbru tablou medievist. Ceea ce înseamnă că într-un anume fel, aceste imagini ajută la cristalizarea contextului în care apar și care, la rîndul lui, le sprijină. Iar în proză contextul este mai amplu. Se întîmplă, deși extrem de rar, ca metaforele să genereze asemenea cîmpuri de semnificații și să contribuie astfel la potențarea valorilor povestirii. În *Chiajna*, înfruntarea dintre apriga femeie și vornicul Dumbravă se desfășoară aproape exclusiv la nivel metaforic. Textul scenei este cuprins între „puii de năpîrcă“ și „cîinii nerușinați“, două metafore care, împreună cu altele, intermediare, accentuează fabulosul mitic, urmărit de Odobescu. Descrierea directă ar fi fost, în limitele aceluiași text, ineficientă.

Într-un anume înțeles, romanele noastre de început sînt mai curînd balade și se înscriu în răspîndirea largă a speciei pe plan european, ca o particularitate a postpașoptismului. Îmbinare de lirism și epic, balada convenea cel mai bine spiritualității artistului, căreia îi oferea un cadru propice și o cale de eliberare a tensiunilor. Se urmează mai puțin modelul folcloric, nu prea cunoscut, cu toate că apar culegerile lui Alecsandri și Marienescu. Nici nu putea fi respectat îndeaproape, dată fiind structura lui particulară. De o mare popularitate se bucură în schimb balada cultă, un fel de roman în versuri, precum *Sorin* (1852) al lui Bolintineanu, inițiatorul speciei. Deceniul cunoaște asemenea „poeme epice“, de un suflu scurt sau mai amplu. Scrie și D. Gusti, în 1851, o baladă, *But*, în *Foiletonul Zimbrului* (nr. 53, din 25 ianuarie). Scrisese și tînărul Porfiriu, cam tot pe atunci (*Plăieșul și fata*, *Hoțul*, *Bătălia de la Milcov*, *Sărafima sau sîntul Andrei*), Lăzărescu-Laerțiu compune întinsul *Alfredo* (1854), Gr. Ilar Bossueceanu — *Banchetul* (1854), iar Pelimon, lungi și insipide versificări, precum *Suliotul*, *Bătălia de la Călugăreni* (1857). Baronzi, Cos-

tiescu, Orășanu, Miculescu, Meitani alcătuiesc, sîrguincioși, o sumedenie de „balade“ și de „poeme“. Nu-i depășește decît Sihleanu, cu *Logodnicii morții*. În 1856, Dăscălescu publică *Scrisori din Țara Țințărească*, un fel de roman în versuri, pamfletar și bonjurist ; în volum, se întîlnește și poemul epic *Hasan* (început, susține Dăscălescu, în 1852).

Dar cu Dimitrie Dăscălescu și cu *Hasan*, al său, specia își arată slăbiciunile, pe care mereu ironicul poet nu pregetă să le exploateze (întors de pe cîmpul de bătălie, Hasan constată că femeile din harem îl părăsiseră). Este luat în derîdere un clișeu, obișnuit în povestirile epocii, care se hrănesc în cea mai mare parte din stereotipii. Poemul lui Dăscălescu merită cu atît mai mult reliefat, cu cît atinge o latură extrem de sensibilă a confraților serioși, anume rigiditatea maniheismului. Datorită concentrării pe care o reclamă poezia, lirica în genere, toate apar în poemul epic infinit mai limpede. *Sorin* al lui Bolintineanu rezultă direct din împărțirile melodramatice, „bun“ și „rău“ fiind coordonate esențiale. Totul se subsumează celor două comandamente etice, care solicită eliberarea unor tainice refulări. De aici le-a preluat și povestirea sau romanul, care însă și-au îngăduit să le dilueze, nu pentru că aceasta ar fi fost intenția prozatorului, ci pentru că epicul solicita o altă dispunere a componentelor discursului. Diluarea a favorizat sublinierea înrudirii, a consanguinității. Elementul liric principal, preluat de epica deceniului al șaselea, este afirmarea individualității naratoriale, individualitate care caută să iasă în relief cu orice prilej. Unul dintre cele mai nimerite este paranteza meditativă, alcătuită din exclamații, invocații și aforisme, de obicei pesimiste. Rezumatul epic este întrerupt și se produce o digresiune : „Părinții lor îi priveau cu nespusă bucurie și se felicitau între dînșii de prematura inteligență și amabilitate a fiilor lor.

O ! inocință ! inocință ! cît de fericiți sînt aceia ce te posed ! Și tu, amor, zeitate supremă etc.“ *(Friederich Staaps)*.

Tot Filimon folosește alt procedeu, specific liricii (poemului epic, mai ales), în construirea dialogului dintre personaje. Nu este singurul care practică sistemul, extrem de răspîndit la noi în deceniu, prezent și la Odobescu, Pelimon, Urechia, Cantacuzino. Foarte rar

protagoniștii folosesc exprimarea directă, ei preferă de obicei interpunerea imaginii, definirea propriilor stări pe căi ocolite, pentru a sublinia mai pregnant paroxismul în care se află neîncetat. „Te iubesc pe cît poate iubi o jună în primăvara etăței sale“, îi declară Eloiza lui Friederich.

În fine, cîteva pagini mai departe, personajul-erou „aude“ o baladă (evident „sinistră“), în timp ce traversează „bătrîna selbă numită Schwartzwald“, și pe care prozatorul o transcrie imediat. Tot evident, în versuri. Practica este absolut curentă și reprezintă unul din cele mai probante atavisme lirice din epicul interludiului 1850—1860. Inserarea unor strofe în textul de proză este un lucru obișnuit și nu face notă discordantă, deoarece se încadrează ansamblului. Dar nu acesta este lucrul principal, ci însăși prezența unui paragraf liric într-un text care se vrea epic. Și Aldo „aude“ o baladă. Hora cîntă o doină, tot în pădure, pe un ritm cult săltăreț; asemenea numeroase alte personaje. Nu mult deosebit de cei anteriori este Pantazi Ghica, în al cărui *Boem* apar în două rînduri poezii. De această dată însă naratorul se arătă inapt de a le „traduce“ în versuri (precum ar fi fost în pretinsul original) și le transpune în proză: modalitate de a fi și totodată de a nu fi precum epoca: a scrie în versuri, adică a crea o evidentă opoziție și a submina astfel caracterul epic (eminamente proză), ori a scrie în proză, spre a da continuitate și suport lecturii, dar a face în realitate poezie. Tensiunea dintre epic și liric era totuși de suprafață, atît la Blaramberg, spre exemplu, cît și la Pantazi Ghica, deoarece fondul era identic: între cele două grupe de texte nu se întîlnește nici o deosebire de esență, ci numai una de aparență. Relevabil este faptul că prozatorul năzuiește — ca să zicem așa — către proză. Că apelează, în unele împrejurări, la vers, înseamnă un indiciu în această privință, la fel ca și falsa modestie a lui Ghica. În *Aldo*, Boerescu întrerupe șirul celor unsprezece strofe pe care le cîntă Aminta, pentru a face loc unor comentarii referitoare la reacția altor personaje, a haiducilor care le ascultă. Liricul încearcă să fie stăpînit, distincțiile sînt oarecum limpezi, însă deocamdată ineficiente.

Greu se desprinde epicul de liric. Nu este vorba de un lest, ci de o etapă firească, de o primă încercare de

separare de habitudini poetice (nu de practică a lecturii), cu state mai vechi decît acelea de prozator. Nu poate fi exclusă dintre factorii favorizanți nici lectura asiduă a unor texte poetice. Lucrul se atestă între altele și prin numeroasele citate din poezia românească sau europeană așezate în chip de moto la cîteva din romanele noastre de început. *Hoții* se deschide cu o lungă poezie, *Întiia dorință*, net deosebită de tonalitatea generală a ansamblului. Una din explicațiile poziției privilegiate pe care o ocupă ar fi tocmai substratul liric, pe care scriitorul nu-l poate omite. Motourile lirice nu sînt ceva neobișnuit. Blaramberg așează în fruntea capitolelor dintr-*Un vis pe Carpați* versuri de Hugo, Lamartine, Musset, Byron. Poet și prozator sînt în această perioadă indivizibili, deoarece, între altele, ei înșiși nici nu doresc și nici nu pot să se deosebească. De aceea, personajele romanelor nu numai că se pricep de minune să discute despre poezie, dar fac ele însele versuri : Manoil, Hora, Paul (al lui Ghica).

Poate că nici într-o altă împrejurare nu iese mai clar în evidență autoritatea pe care a avut-o asupra firavei noastre proze de început lirica vremii decît din inserarea unui motiv specific. Este vorba, anume, de „benchet", larg utilizat în balada istorică românească o dată cu Bolintineanu. În povestirea *O lacrimă a poetului Cîrlova*, Pantazi Ghica invocă maniera baladelor istorice ale acestuia, precum și scena respectivă, după care, într-un capitol intitulat *Banchetul*, își dispune corespunzător personajele (poetul Cîrlova înconjurat de convivi, precum Mihai Viteazul de „bravi"). Aranjamentele de acest fel sînt printre cele mai răspîndite în romanele și povestirile dintre 1850—1860, mărturisind asupra unei mode, de care s-au ferit doar puține pagini de proză, între care ale lui Odobescu. S-ar părea că sînt singurele, alături de ale lui *Manoil* (foarte curios). Bolintineanu, inițiatorul stereotipiei, renunță în roman la ea. Desigur, nu pentru că ar fi intenționat să-și apere textul de urme tematice lirice, adică pentru că ar fi făcut o distincție între „a scrie proză" și „ a scrie poezie". Nici poemele sale epice nu conțin astfel de scene. Mai mult încă, scriindu-i, în 1856, lui G. Sion, Bolintineanu își arată repulsia față de „benchete și toaste", așa cum se dădeau

ele în Iași, în onoarea maiorului Filipescu, întors în țară din deportare[2].

Împrejurarea la care se referă Bolintineanu și atitudinea lui relevă și substratul scenelor de „banchet și toast" din opera sa poetică. Iată despre ce este vorba. În 1855, maiorul Filipescu refuzase să se supună ordinelor armatelor rusești de ocupație și, drept pedeapsă, fusese surghiunit peste Prut, împreună cu alți cîțiva români. Poziția sa a fost considerată de Bolintineanu una pasivă și, în consecință, cînd *Steaua Dunării* îl elogia pe Filipescu în chip de erou, poetul intervine: „Cîntă, frate! Dar cîntă pe românul care se bate, iar nu pe cel ce nu se bate [...] Sfîrșesc însă zicîndu-ți că dacă Ștefan cel Mare ar fi putut să iasă din mormînt să vază banchetul vostru, v-ar fi tras de barbă și pe tine și pe Negri". Lăsînd la o parte imaginea resurecției lui Ștefan Voievod, să ne oprim asupra invocării unei alte figuri istorice, în *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare*, din 1846: „Ca un glob de aur luna strălucea / Și pe-o vale verde oștile dormea. / Dar pe-un vîrf de munte stă Mihai la masă, / Și pe dalba-i mînă fruntea lui se lasă. / Stă în capul mesei între căpitani — Și recheamă dulce tinerii săi ani / ... / Căpitanii toarnă din pahare vin / Și în sănătatea lui Mihai închin. / Dar Mihai se scoală și le mulțumește / Și luînd paharul astfel le vorbește: / — Nu vă urez viață, căpitanii mei, / Dimpotrivă, moarte, iată ce vă cei. / Ce e viața noastră în sclavie oare? / Noapte fără stele, ziuă fără soare etc." Înțelegem mai exact poziția lui Bolintineanu față de laudele de care era înconjurat maiorul Filipescu, precum și față de folosirea „banchetului" într-o operă literară (indiferent cărui gen i-ar aparține): convivii, imaginari sau reali, trebuie să facă parte din categoria eroilor, a personalităților de excepție. Or, Manoil nu este decît un blazat, ca și Sorin sau, presupunea el, maiorul Filipescu.

Pentru Bolintineanu și pentru epoca postpașoptistă, festinul nu poate fi legat decît de bravură și de moarte. Așa cum am amintit în primul capitol, tanatofilia face acum casă bună cu pulsiunile vieții, dar într-un mod specific, oarecum lejer și fără adîncime. De aici, acceptarea unor automatisme, între care și a ceea ce Bachelard a numit „complexul lui Hoffmann"[3]: euforia pasageră a libațiunii, consumate mai mult în intenție. În mod obișnuit, festinul intrat în proza anilor 1850—1860 unește

sentimentul perisabilității (Mihai „recheamă dulce tinerii săi ani“) cu sfidarea morții. toastul patriotic (sau, cum îl numește Boerescu, „eroica cină“) îl asigură pe individ în fața dispariției iminente. În nici o pagină de proză din epoca postpașoptistă „benchetul“ nu cunoaște o altă destinație. El este, cu alte cuvinte, un ritual, din categoria celor care îi asigură individului o anume iluzie : a stăpînirii timpului. Or, timpul a constituit o obsesie pentru împovărata epocă de acum. În povestirea lui Ghica, personajul Cîrlova se folosește de o cupă macabră (craniul fostei lui iubite), într-un ritual de puternic aspect narcizic, subliniat și de un aforism („suvenirea este reîntinerirea sufletului“), care confirmă îngrijorarea față de timp.

De obicei, festinul are loc noaptea și, cu regularitate, înaintea unei bătălii (după tipicul imaginat de Bolintineanu) : în *Veleli*, în *Aldo*, în *Buzescu*. Pare a fi deci un ritual, prin repetiția în împrejurări identice și în aceeași unitate temporală. El se alătură astfel celorlalte ceremonii, de care epoca nu duce lipsă : jurăminte, rugăciuni, cortegii. Petrecîndu-se în grup, constituie un mod de fortificare a unui sentiment unic, al patriotismului, și, în consecință, de consolidarea legăturilor afective dintre participanți. Pînă la un punct, se înfățișează ca o emblemă a omogenității ideologice, întrucît se atașează totdeauna față de un sentiment social. Pe de altă parte, include și o modalitate defensivă : gestul bahic ia proporții magice, de protejare și de declanșare a circumstanțelor benefice. Afară de aceasta epoca era încă supusă unor rigidități de aspect feudal, iar „benchetul“ putea să pară drept un mijloc de sidare sau, mai curînd, de refugiere. Este, într-un fel, ceea ce s-a numit „desfătare cu existența emancipată“ [1]. Aveam a face, desigur, și cu o reminiscență a epocii literare trecute, a neoanacreontismului acesteia. Lirica pașoptistă, apoi cea postpașoptistă, asemenea drama dintre 1850—1860 și, în sfîrșit, proza preiau vechile date și le dezvoltă, introducîndu-le într-un ansamblu propriu. Ceea ce face și modelul epic al „bunului păstor“, prin însușirea „benchetului“ și încorporarea lui scopurilor epicii. În acest punct, stereotipia scenei poate să apară și ca o posibilitate de asigurare a prozatorului : prin fixitatea și succesiunea periodică a părților componente, își oferea iluzia unei reușite, chiar dacă unilaterale, prin

calchiere. *Aldo* este în această privință un exemplu tipic, banchetele fiind aici numeroase și identice.

Pantazi Ghica modifică atît structura, cît și destinația banchetului, transformîndu-l într-un cîștig al epicii. *O lacrimă a poetului Cîrlova* nu mai are nimic din modul în care pînă la el era conceput festinul. Nu este un episod dinaintea unei lupte, nici nu cuprinde îndemnuri patriotice, dar oferă un prilej de desfășurare a povestirii, concentrată în jurul motivului *fuit irreparabile*... Se vede însă că tradiția era încă prea puternică : *Un boem* apelează iarăși la instrumente mai vechi, în această privință, și introduce un banchet, al boemilor, în care Paul ține nelipsita cuvîntare, dar întreruptă de intervențiile umoristice ale convivilor. Motivul amintirii („lacrima trecutului") se situează central, precum în povestirea precedentă, întors, pe alocuri, la vechea destinație exhortativă („avem o țărișoară scumpă și nefericită ; suvenirea ei ne zice : lucrați, studiați, progresați"), pierdută însă în individualismul întregului. Epicul a renunțat în mare măsură la arsenalul baladei și al poemului.

INFERNUL ȘI MALEDICȚIUNEA

În literatura de după 1840, teatrul a cunoscut o substanțială dezvoltare, întărită în deceniul al șaselea, cînd apar numeroși dramaturgi. De fapt, nu neapărat „dramaturgi“, deoarece fiecare scriitor este autor de poezii, de proză și, aproape obligatoriu, de piese. Excepțiile sînt puține. Și nu este vorba de piese pentru lectură, ci destinate reprezentării. O statistică, oricît de sumară, ar înregistra extrem de rare piese originale care să nu fi văzut lumina rampei ; cît despre traduceri, acestea sînt, practic, imposibil de înregistrat, întrucît numărul lor depășește cu mult cifrele pe care le-am propune. Este o efervescență neobișnuită, însă explicabilă. Sursa trebuie căutată în nerăbdarea comunicării directe, pe care explozia individualității o favorizează. Or teatrul tocmai pe imediatitate a transmiterii se bazează. *Eu* și *tu* sînt datori a fi laolaltă ; textul (actorul) și spectatorul stau față în față, într-un climat social unic. Încît pentru dramaturg, *tu* este infinit mai actual decît cititorul de poezie sau de proză, căci poate fi interpelat nemijlocit. Din acest motiv, între altele, romanul *Les pecheurs de perles* al lui E. Gonzalès este transformat în piesă de traducători (C. Dimitriade și E. Carada), în 1856 sub titlul *Frații din munte*. Era imposibil ca preferința pentru teatru să nu-și lase amprentele și asupra modului de a concepe o povestire sau un roman, cu atît mai mult, cu cît un autor face de toate. Pelimon scrie poezii, romane, piese, ca și Pantazi Ghica, I. Dumitrescu Movileanu, Mihai Porfiriu, I. M. Bujoreanu, Odobescu. Era normal să se producă infiltrații într-un singur sens — către specia nouă.

Dar, pe de altă parte, discursul teatral implică o împrăștiere a prezenței autorului, care pare absent, spre

deosebire de roman, unde el este acum omniprezent. Tocmai pentru că are un narator, adesea confundat cu autorul, dramaturgia preferă să se transmute în epică, spre a șterge lipsa pe care individualismul în exces nu o putea tolera. În ce privește dramaturgia, autorul introduce un *raisonneur*, în mod frecvent reprezentat al lui „bonus pastor“, precum ostașul-țăran.

Trecerea de la teatru la proză cunoaște căi variate, uneori ascunse și ocolite. Precum în baladele lui Bolintineanu, care, la rîndul lor, au contribuit la întreținerea unui climat favorabil epicului. Finalurile lor concise par a fi rezultatul unui proces — după expresia lui *Genette* [1] — de transmodalizare, din care nasc celebrele distihuri concluzive. Faptul, limpede în *Buzescu*, se explică dacă ne amintim că Dumitrescu Movileanu era actor și, mai ales, dramaturg (*Două sute de galbeni, Badea Deftereu, Logofătu satului, O toaletă neisprăvită* ș. a.). În esență, Dumitrescu Movileanu purcede pe un drum diferit de acela urmat de Dimitriade și Carada și nu am fi de loc surprinși dacă s-ar găsi pe undeva manuscrisul *piesei* intitulate *Radu Buzescu*, anterior ca redactare romanului, pînă într-atît domină în romanual său convenția teatrului. Furat în secret de înclinarea sa înnăscută, el își întemeiază construcția epică aproape numai pe auditiv. Pentru el, „alteleria bubuie, flintele trăsnesc, pămîntul tremură, eternul resună“. Se adaogă, normal, și vizualul. Buzescu o *vede* pe Amina (Anica) și de aici va porni întreaga istorie. însă nu o vede oricum, ca Radu Socol pe fata Chiajnei, ci după o schemă tipică dramelor epocii. O construcție asemănătoare se găsește și în *Lăpușneanul* lui Costache Negruzzi, cînd cititorul este informat de Stroici asupra celor ce se petrec în încăperea alăturată ; însă este unica de acest fel în toată nuvela și nici pe departe nu are semnificație pentru ansamblu, precum la *Buzescu*. Aici, pe de altă parte, pînă și indicațiile de mimică, gestică și mișcare sînt după modul teatrului. Mai mult încă : toate capitolele au o structură fixă : denumirea circumstanțelor — — dialogul personajelor — comentariu (facultativ). Capitolele înseși sînt marcate după tipicul tablourilor, de îndată ce intră sau iese un personaj din istorie ; unele constau exclusiv din dialoguri, întins pe cîteva bune pagini, precum între Amina și Catarina, întrerupte doar de două scurte precizări referitoare la mișcare. Un subcapitol, în-

semnat ca atare, este alcătuit exclusiv din aparté-ul pașalei Mustafa. Logica epicului absentează din scrierea lui Movileanu ; i s-a substituit o alcătuire hibridă, motivată prin amestecarea dramaturgiei cu lirica. Capitolele și subcapitolele au în vedere, pe de o parte, intrarea unui nou personaj, aparté-ul altuia, schimbarea decorului, iar pe de alta — comentariile autorului și explicațiile care fac legătura între evenimentele intermediare. Succesiunea este liniară, nu se produce nici o întoarcere în timp, deoarece spectacolul teatral nu o îngăduia și nu avea mijloacele necesare să o sugereze. Atît de adîncă era preferința lui Movileanu pentru cea dintîi a sa meserie, încît se lasă furat de condei : „aceste trei personage espuse pe scena noastră"... Adevărat, nimic nu ar fi putut defini mai exact caracterul „epic" al unei înjghebări făcute pentru spectacolul de artificii al bombardelor „alteleriei"...

Desigur, nu toate romanele au o atît de univocă alcătuire. Însă nu putem trece peste faptul că mai întreaga proză a deceniului al șaselea este dominată de ceea ce am numit nerăbdare narativă. Aceasta ar fi putut veni, în parte, și din dramaturgie, care aducea pe scenă numai momente de vîrf, totul petrecîndu-se în prezent, în fața spectatorului și prin dialog agitat. Din perspectivă tematică, dramaturgia a favorizat și ea înclinarea fundamentală a epicului. Acum, în teatru lumea rurală apare masiv, în subiecte țărănești, personaje, direcționare a ideologiei, limbaj. De la C. Negruzzi, cu *Doi țărani și cinci cîrlani* (1849) înainte, pe scenă urcă nenumărați protagoniști din mediul rural, a căror prezență a ajutat la închegarea anumitor laturi ale modelului narativ investigat de noi.

Dintr-un alt punct de vedere, dramaturgia a contribuit la consolidarea preferinței pentru epic mai mult decît poezia, deoarece, mai mult decît aceasta, ea presupune o construcție, o elaborare, un artificiu atribute proprii romanului. Cele două genuri se întîlnesc astfel într-un plan totodată general, dar și propriu fiecăruia în parte.

Către 1860, influența dramaturgiei prinde să pălească. La Radu Ionescu este aproape inexistentă. În *Don Juanii*, Alexandru îi aduce la cunoștință lui Gogor unele fapte, pe care însă acesta le știe în mod cert ; dar informarea de acest fel descinde din teatru. Este singurul caz pe care l-am întîlnit. În rest, ruperea de dra-

maturgie este evidentă, naratorul nu „reproduce“ tot ce „aude“ pe „scenă“, ci selectează numai ceea ce are importanță pentru povestire și istorie, rezumîndu-le pe celelalte, adică utilizînd un procedeu tipic prozei. Și dacă altădată intrarea unui personaj în istoria epică era imediat urmată de o replică a sa, aici, la Radu Ionescu, apariția unui servitor este urmată de o scurtă sinteză a instrucțiunilor date anterior de Gogor.

Dintre toate speciile dramaturgiei, asupra romanului o influență considerabilă a exercitat melodrama, cu deosebire pentru că, așa cum s-a observat, ea presupune o eliberare aproape totală din punct de vedere psihologic, cum nici o altă specie nu o provoacă.[2] Solicitînd o trăire deplină a integralului, melodrama convenea individualismului acestui deceniu, care căuta posibilități cît mai numeroase de afirmare și de extindere ; ea este — observă tot Brook — specie cu adînci justificări democratice și structurată pe un șir de convenții clare. Sînt particularități pe care deceniul al șaselea le agrează în chip deosebit : pentru că tindea el însuși către o lărgire a teritoriilor personalității și pentru că dorea să se sprijine pe criterii ferme. Dramatismul subiacent melodramei oferea și posibilitatea unei identificări active între cititor (spectator) și personaj, mai ales în cîmpul substratului politico-social. Nici stăpînirea nu avea nimic împotriva melodramelor, întrucît, observă cenzorul Gh. Asachi, într-o asemenea piesă se pedepsește răul[3]. Atît numai, că fiecare partidă înțelegea „răul“ din punctul ei de vedere. Pe de o parte, era vorba de un fel de rău „metafizic“, iar pe de altă parte, de un „rău“ extrem de concret, a cărui calitate era aversiunea politică.

Mai mult încă, melodrama, ca specie a dramaturgiei, se suprapunea peste romanul de mistere și peste romanul-foileton, răspîndite la noi. Multe din trăsăturile prozei noastre pe care le vom releva mai departe aparțin celor trei specii și nu se datorează felurilor de a cuprinde epicul, caracteristice speciilor amintite.

Particulară deceniului este înțelegerea prozei ca o succesiune de evenimente nefericite, adesea nenorociri întîmplate personajului principal. Nu mai este necesar să exemplificăm, deoarece lucrurile sînt, în genere, cunoscute, cu deosebire din *Manoil*. Personajele apar, din acest punct de vedere, drept categorii ireductibile, ceea

ce întăreşte legătura cu melodramaticul. În *Aldo*, protagoniştii sînt denumiţi în mod frecvent prin metafore ale unei asemenea ireductibilităţi : „fiul Durerei", „omul Groazei", „Inocenţa", „copil al Imortalității", „victimă a Soartei". Al doilea termen este mai totdeauna împrumutat moralei, însă apare gol de semnificaţie. Vivificarea lui este rodul celui dintîi, care îi dă un oarecare suport de concreteţe. Metafora care a rezultat din îmbinarea lor mărturiseşte asupra înclinaţiei vădite a prozei de a căuta o eliberare a expresiei, de a o antrena într-un joc liber, ca o răbufnire a unor tăinuite reprimări. În consecinţă, Manoil este un exhibiţionist de melodramă, care abuzează de o schemă caracteristică, pentru a-şi expune fără nici o opreliște sentimentele : își propune să se răzbune, să o seducă pe Zoe ș.a. Virtuos desăvîrșit și declarat în prima parte, în a doua ajunge un cinic desăvîrșit și declarat. Însă Manoil se înrudește cu naratorul din *Aldo* numai prin imprudenţa expresiei, deoarece, altcum, este mai puţin rectiliniu și ceva mai complex. Or, asemenea introspecţii sînt străine melodramei, înclinată către limite. „Leșinurile", „nebunia", „letargia" sînt lucruri obișnuite acum ; în asemenea stări, romanele abundă, cu scopul, ascuns, de a declanșa o eliberare cît mai completă. Ar fi cu totul nepotrivit să confundăm însă proza postpașoptistă cu melodrama propriu-zisă. Dar nu pot fi omise acele particularități care le atașează strîns una de alta. Stările-limită au aproape obișnuit un singur țel : declanșarea unor confidențe. Adică a unei eliberări. Într-*Un vis pe Carpați*, personajul Paul asistă la o scenă de dragoste între căpitanul Roman și Lina, desfășurată la un diapazon extrem de înalt, după care urmează o digresiune a martorului ; același se va abate iarăși de la firul istoriei, într-o altă digresiune, cînd se ajunge la episodul în care căpitanul Roman își rănește — desigur extrem de grav — iubita. O manieră tipică pentru Blaramberg, ceea ce demontrează sursa lirică a abaterilor și, în consecință, caracterul lor confesiv. Însă de aici, printr-un mecanism de identificare cu etnia, iarăși obișnuit, se trece de la individ la colectivitate, întorcîndu-se melodramaticul în pamflet pașoptist. Structura monologului este elocventă : „O, în zadar chem uitarea ! /.../ În zadar caut a șterge umbrele etc." Numeroase personaje, uneori

principale, fac parte din categoria victimei inocente, precum Vasile, din *Coliba Măriucăi,* pe care însuși prozatorul îl așază într-un lanț de năpăstuiri : „vai ! el nu putea presupune cîte mai avea încă de suferit“. Venite poate prin intermediul romanului popular, multe personaje au trăsături melodramatice, ca în *Fiica haiducului,* de Pantazi Ghica. „Sedusă și abandonată“ este unul din asemenea tipuri *(Manoil, Coliba Măriucăi, Buzescu),* ca și super-eroul și super-eroina constituiți din comportamente cavalerești (Bucur și Ileana, din *Bucur*) ; sau, pe de altă parte, „mama ingrată“ și „infamul“. Cu deosebire acesta din urmă cunoaște o mare răspîndire și pătrunde chiar în romanele ferite în genere de trăsături melodramatice. Îl întîlnim în persoana lui Grigore Belé (din *Serile de toamnă*), a tătarului Vaciu (din *Bucur*), a Mărioarei (din *Manoil*), a lui Veleli (din *Veleli*), a „fratelui rău“ (opus „fratelui bun“, în *Amelia Ștefănescu).* Cariera “păianjenului infam“ (în *Bucur,* un personaj este numit „șarpele“ se prelungește pînă la *Don Juanii* lui Radu Ionescu, sub chipul a doi protagoniști : Talerstest și doamna Manomar. Cît despre Chiajna, ea a pierdut multe din trăsăturile lui Lăpușneanu și a cîștigat — fără profit — altele, care țin de aceeași categorie a intrigantului melodramatic. Chiar unele strategii narative, precum în *Veleli,* stau în umbra melodramei, prin misterul, aparent și factice, pe care îl creează prin proclamarea istoriei epice drept „infern“ și „damnațiune“, precum în *Aldo.* Cît despre „Dumnezeul meu“, pînă și Manoil o folosește.

O urmă vizibilă a melodramei, strecurată în epic, este ceea ce am numit dialogul surescitat, purtat aproape exclusiv prin exclamații, interjecții, apostrofe, care trădează un primitivism al exprimării : „de ce... dar ah !... ce zic ?... nu... nu !“ *(Coliba Măriucăi).* Variantele sînt infinite, iar *Amelia Ștefănescu* se folosește chiar din incipit de un asemenea procedeu : „— Sermană Amelio, zice o fetiță frumușică, cu ochii înlăcrimați, închizînd un tom din operile d-nei Cotin, cît ai mai suferit ! — Scumpă Amelie, adaosă cu o căutătură înflăcărată un mîndru voinicel ce stătea alăturea cu fetița, cît te iubesc !“

Personajele sînt astfel lăsate să se prezinte singure, printr-un priapism al expresiei de o sorginte cît se poate

de clară, subliniată prin indicațiile parcă regizorale pe care le introduce între două exclamative, naratorul („mîndru voinicel“, „fetiță frumușică“). Identic este și debutul lui *Manoil*. Nu mai poate surprinde că, uneori, cîte un personaj, precum în *Buzescu*, este construit numai dintr-un monolog exclamativ, lucru comun în acest roman scris de un dramaturg. Specific este însă personajul lui Bolintineanu, cu atît mai mult, cu cît confesiunea lui cuprinde o deznădejde paroxistică bine orchestrată, în care principalul rol revine alămurilor ațîțate : „Smărăndița voiește să plec. Ea a făcut o nebunie !... Zoe este frumoasă !... Ieri o privii mai cu luare aminte, mai cu interes... o fecioară de ale lui Rafael !... La cincisprezece ani !“ Protagonistul nu poate ascunde absolut nimic, destăinuirea lui este nudă și el se ferește de a trece sub tăcere vreun amănunt. Nici în *Mihnea* nu lipsesc astfel de replici, nici în *Chiajna*. Uneori, se remarcă o surprinzătoare deosebire între tonul dialogului și acela al rezumatelor care îl încadrează. Dar, în ansamblu, priapismul dialogic este substanțial atenuat prin reducerea încărcăturii de oralitate. Dar oratoria dialogurilor lui Odobescu, incontestabilă, tinde a fi înlocuită printr-o notă de literaritate, cîteodată reliefată, în deplină concordanță cu restul textului.

De altfel, Odobescu acordă puțină atenție replicilor. Povestirea lui aspiră către un statut propriu, renunțînd în special la teatralitate. Din melodramă, împrumută surescitarea, neîndoielnică mai peste tot și concentrată, spre exemplu, în scena înmormîntării lui Mircea Ciobanul, cu deosebire în fragmentul înfruntării dintre Chiajna și clucerul Badea. Însă paroxismul se pulverizează, nu mai este uniform, tonul se modulează. În al doilea rînd, dialogul are legături directe cu textul rezumat, prin larga folosire a epitetelor și determinărilor care întîrzie replicile următoare, conferă episoadelor calm și atenuează tensiunea epatantă : „În lături, mîrșavilor ! strigă ea cu glas puternic. Asta vă e, *biet*, vitejia, *iscoditori de dezbinări*, ce priviți de subt obială păsul țării și alergați, *ca dulăii*, la pradă !“

Odobescu a urmărit în mod voit diminuarea structurilor melodramatice, prin determinările în serie introduse cu regularitate. El a procedat, în continuare, la topirea dialogului în text, fie prin absența marcării gra-

fice, fie prin aglutinarea replicii într-un gerundiv („îi dete foc strigînd : piei, amăgita mea nădejde !"), fie prin cursivitate a integrării ortografice („dete din umăr ș-apoi mormăi «Vezi, doamne, ce-s tinerețile la om», încălecă și dînsul"). Concomitent cu Odobescu, Pantazi Ghica renunța și el la exprimarea dialogică paroxistică. Rigiditatea scorțoasă de „tiers état", a melodramei, este moderată prin scene de comedie, care însă nu ajung totdeauna să șteargă urmele celei dintîi. Oricum, treptat, epicul nostru de pionierat iese de sub incidența serbării și intră în aceea a cotidianului, în care „cei buni" și „cei răi" sînt altfel considerați.

O asemenea renunțare a fost înlesnită, deși între altele, de vecinătatea „bunului păstor". Prezența acestuia, probabil, avea darul, prin haloul de firesc de care îl înconjura, să atenueze formalismul convenției, înlocuindu-l cu o altă convenție, a cărei forță nu era însă, deocamdată, pe măsura celeilalte. Vizibil este fenomenul în *Coliba Măriucăi,* mai ales în dialogurile în care apare Vasile robul și care nu mai sînt „înalte", ci se poartă în jurul unor evenimente cotidiene și cu expresii cotidiene. Mai mult, romanul lui Urechia pare a fi chiar o replică la adresa clișeelor melodramatice, pe care, folosindu-le, are grijă să le răstoarne destinația inițială și să le îndrepte către scopuri proprii. „Pădurea", „furtuna" și „noaptea", trei toposuri caracteristice, sînt convertite la exprimarea altor situații, cu deosebire cea dintîi, care pierde toată încărcătura de agitație, prezentă în *Aldo* sau în *Chiajna*. Noul model, acela al lui „bonus pastor", se construiește astfel din replici interioare, din opoziții, din răsturnări-molcome —, dominate însă de o atmosferă unitară și specifică. Moartea Mariei, mama lui Vasile robul, nu este nici pe departe acompaniată de obișnuita recuzită, ci de fenomene pe care le presupune, în astfel de circumstanțe, eresul popular (căderea unei stele, cîntecul unui cocoș). Proba contrară o oferă tot *Coliba Măriucăi* (dar și *Manoil*), în care melodramaticul survine deîndată ce naratorul pătrunde în mediul urban, cu un dialog tipic surescitat.

O urmă tot atît de importantă în constituirea prozei epice din deceniul al șaselea a lăsat o altă specie a dramaturgiei, anume vodevilul. Asupra răspîndirii acestuia la noi nu este locul să insistăm, mai ales că lucrul a și

fost discutat [4]. Caracteristicile speciei au fost și ele discutate, tot în volumul lui Paul Cornea. Ne vom mărgini să trecem în revistă cîteva dintre cele mai reprezentative însușiri ale vodevilului, prezente în proza dintre 1850—1860, precizînd totodată că am inclus aici și „cîntecelul comic", atît de popular în epocă. Poate mai mult decît vodevilul, acesta dezvoltă simțul personajului, îl învață pe scriitor să se concentreze asupra dimensiunilor psihologice și particularităților sociale ale tipului care, foarte frecvent, se „cîntă comic" pe sine. Protagonistul era obligat aici să se expună direct, un anume timp, în fața unor străini, spectatorii, tot așa cum va fi obligat și personajul romanesc să o facă. *Mutatis mutandi,* Criță, din *Serile de toamnă,* nu este prea departe de, să zicem, Barbu Lăutarul, Șoldan Viteazul ș.a. Astfel, canțona comică pregătește terenul epic prin tendința de individualizare a unui ins.

Oricum, din vodevil a trecut în epicul nostru voga poeziei cîntate. Toate romanele sînt pline de cîntece, pe care le interpretează ori le aud personajele, de regulă — cele principale. În *Chiajna,* Radu Socol cîntă dincolo de zăbrelele chioșcului în care se află Ancuța o „doină" cît se poate de contrafăcută, pe ritm de barcarolă. Ritm care îi convine și lui Hora, în *Omul Muntelui.* Înclinația tuturor autorilor este de a da drept autentic populare cîntecele introduse în roman, deși falsul este jenant. Chiar un descîntec este confecționat de Urechia, în *Coliba Măriucăi.* Cît despre Dumitrescu Movileanu, este firesc să întîlnim la un profesionist al teatrului (probabil cu preferințe pentru montările cu focuri de artificii) un cîntec ostășesc, un altul de entuziasm, incluse în *Buzescu.* În *Bucur,* al lui Pelimon, cîntă domnița Ileana, iar în *Aldo,* al lui Boerescu — haiducii, înaintea luptei. După cum se poate constata, „cîntecul" unui personaj intervine numai în situații grave, sau tulburătoare : o stare deceptivă, înaintea unei bătălii. Iată însă că Pantazi Ghica rupe și de această dată clișeul, punîndu-și personajele dintr-*Un boem* să interpreteze fiecare cîte un cuplet, dar vesel și într-o împrejurare tot veselă. Mai mult încă, se marchează, după modul dramaturgiei, „intrarea" în cor a oricărui protagonist. Oricum ar fi însă caracterul cîntecului, comic sau melancolic, introducerea

unui text în versuri are darul de a provoca o rupere în ritmul narativ, caracteristică a compunerii vodevilistice.

Tehnici parțiale de comedie se ivesc, izolat, în cîteva romane. Așa în *Manoil*, cu qui-pro-quo-ul sau cu biletul de dragoste rătăcit. Romanul lui Bolintineanu este mai tulburător, cum s-a putut constata pînă acum, procedeelor altor genuri decît acela epic. Tot aici se întîlnește un personaj de comedie — de vodevil chiar — anume servitorul buclucaș. Truvaiul și justificarea lui (servitorul este supărat pe Alexandru, care, încrezut, nu-i dă bacșiș) sînt în întregime de comedie și nu de roman „serios", cum se intenționa *Manoil*. Cuplul stăpîn — servitor pătrunde și în *Chiajna*, unde însă nu are funcție comică ; la fel în *Bucur*. Nu însă în *Hoții*, de Pelimon, în care destinația este asemănătoare comediei. Dar o anume deturnare s-a produs în *Bucur*, unde „tuirea" nu mai este izvor de haz, precum în comedia groasă populară din alte literaturi, ci are o menire cît se poate de gravă : de a demonstra că, în vechime, românii erau egali...

De altfel, dialogul din proza deceniului al șaselea poartă, în multe privințe, amprenta dramaturgiei, dovedind o dată în plus că epicul nostru modern încă nu își găsise o cale proprie de manifestare. El ocupă uneori spații întinse, precum în *Bucur*, fără nici o intervenție a naratorului. Romanul dobîndește o vizibilă alură de scriere dramatică, prea puțin atenuată de situarea replicilor într-un context epic. Și în *Manoil*, roman epistolar, situația este asemănătoare. Apoi, însăși ținuta dialogului este elocventă, replica fiind în mare măsură redundantă, de tipul refrenului, într-un caz : „— Voi să zic că fiica Măriei Tale, fiind pradă în mîinile unui tătar nelegiuit... — În mîinile unui tătar, fiica mea ?" Construcția o are și Negruzzi, în *Lăpușneanul*.

„— O ! Blestemat neam ! Blestemat neam !".

În alt caz, repetiția apare în replica aceluiași actor :

„— O ! Blestemat neam ! Blestemat neam !"

Este de observat că niciodată un dialog nu se referă la o întîmplare nerelatată anterior de către prozator, de obicei ca un rezumat. Dialogul construit după acest tipic nu mai are nici o încărcătură informativă, este pur și simplu gratuitate spectaculoasă, teatru pentru teatru. Așa se întîmplă în *Veleli*, unde adesea replicile nu fa-

vorizează dezvoltarea istoriei, ci au o destinaţie mai mult în sine.

Dialogul se declanşează foarte repede, în aproape toate povestirile şi romanele, uneori din incipit, alteori după cîteva rînduri, ceea ce denotă un bun exerciţiu pregătitor, care nu putea fi altul decît teatrul, fie scris, fie ascultat. Plăcerea schimbului de cuvinte este atît de vie, încît corespondenţele epocii, de pildă, scrisorile lui Heliade, includ numeroase episoade dialogate. Acestea apar şi în memorialistica vremii, împrejurare în care se subordonează epicului. Din păcate, nu este cazul în romane, ci numai în amintiri, precum în „zioariul vieţii" lui Ştefan Moldovan[5]. Altfel, schimbul de replici urmează legea teatrului obişnuit în epocă, a teatrului comun, cu destinaţie largă şi accesibilitate cît mai neîngrădită. Ca atare, este înjghebat din clişee, ca în memorialul lui Filimon, unde personajele se comportă la modul dramatic, dar în partidă răsturnată, de parodie involuntară şi de copie rigidă : în dialogul dintre bătrînul rege şi călători sau dintre demon şi cavaler. Peste tot, informaţia pe care prozatorul o doreşte transmisă cititorului trece prin filtrul replicii. Dintr-un asemenea dialog aflăm că „minerul" întîlnit de cavaler este un demon, că se numeşte Asmodeu, fiind ministrul lui Astartot, că are „misia" de a semăna zavistia şi trădarea, că doreşte să încheie un pact, fatal pentru cel care îl semnează ş.c.l. Dar culmea predispoziţiei lui Filimon pentru clişeul dramatic o relevează faptul că, în realitate, cititorul cunoaşte foarte bine tot ceea ce este necesar despre, să zicem, demon, întrucît i-o spusese însuşi prozatorul, cu puţin înainte. Iar dialogul care urmează este realizat numai pentru valoarea lui de dialog, pentru istoria epică el neavînd nici o însemnătate. Redundanţa se datorează influenţei teatrului.

Toată proza lui Filimon de pînă la 1860 atestă şi un alt fapt, comun întregului epic al deceniului al şaselea — predominarea convenţiei dialogice urbane, cea rustică nefiind constituită încă la nivelul epicului, ci numai al dramaturgiei propriu-zise. Rarele pătrunderi în proză subliniază dificultatea renunţării la înrîuririle livreşti şi la păstor ca mască neoclasică. Nu se desprind de acest tipic nici cuplurile de ostaşi-ţărani, care în piesele de acum sînt numeroase, pătrunzînd şi în romane. Se în-

tîlnesc în *Aldo* sau în *Bucur*. Destinația lor este caracteristică pentru dramaturgie : replicile schimbate de luptătorii plugari fac un scurt rezumat al evenimentelor desfășurate înaintea începerii romanului, prezentînd cititorului (recte — spectatorului) ceea ce s-a numit „Vorgeschichte". De altfel, această funcție a dialogului cunoaște o întinsă folosire în epica de acum, drept rezultat al aceleiași autorități a dramaturgiei. Este ceea ce se întîmplă în *Bucur*, în scena dintre Moțic și Alexandru cel Bun, în care se împletesc scurte informații cu neîncetate exclamații. Nu o dată, precum în *Buzescu*, și în *Amazoanele române*, ele au turnură eroică.

Oricît ar fi de neîndemîntic folosit în romane, prin exercițiul pregătitor al pieselor, dialogul păstrează încă un aspect rudimentar, el nu se desfășoară decît între doi protagoniști, al treilea intervine uneori și neesențial, fiind un simplu spectator. Cu atît mai mult se cuvine insistat asupra contrapunctului replicilor din cîteva capitole ale *Omului Muntelui*, la care iau parte numeroase personaje, ale căror partituri sînt urmărite cu îndemînare și bineînlănțuite cu ale celorlalte. De altfel, *Omul Muntelui* încearcă să renunțe la influența dramaturgiei și să includă replica într-un ansamblu textual omogen. Un procedeu obișnuit este de felul următor : „Apoi surîzînd cu surîsul său cel mincinos — Ba ! își zise el. Ce aș fi făcut etc."

Gerundivele, frecvente în astfel de situații, leagă replica (precum la Odobescu), de textul rezumatului narativ și contribuie la schimbarea de ton și de atitudine față de prea facila preluare a unor procedee dramaturgice în alte romane. Este vorba însă de o floare rarisimă, pentru că, tot aici, prozatorul introduce *aparté*-ul inconfundabil, marcat grafic și detașat de rest spre a face un personaj să-și expună gîndurile. Poate mai mult decît în *Omul Muntelui*, procedeul cunoaște răspîndire în *Veleli*.

Dintre înrîuririle dramaturgiei asupra romanului, în afara schemelor de melodramă, ceea mai puternică s-a exercitat asupra dialogului și, în consecință, desprinderea sub acest raport s-a produs cu mare greutate. Pînă și în *Boemul* lui Pantazi Ghica urmele dezbaterii scenice sînt vizibile ; mai mult încă, prozatorul le accentuează, parcă dintr-un fel de frondă. Dacă, în alte privințe, Ghica renunță la modelul narativ dominant în deceniul al șaselea,

aici îi rămîne tributar, chiar dacă paginile respective vor să pară o ripostă. În realitate, este vorba de un vodevil.

Abia cu Radu Ionescu, lucrurile încep, oarecum, să se clarifice. În *Don Juanii*, istoria progresează prin dialog, a cărui funcție principală este de a o susține și de a caracteriza personajele într-un mod particular epicului.

În ceea ce privește personajul romanesc, nu se poate trece cu vederea urma pe care exercițiul teatral a lăsat-o, adesea infiltrată adînc, în structura textului. Intră în discuție, în primul rînd, felul specific de înțelegere a funcției protagonistului în desfășurarea epică, funcție în care prezentul descrierii este decisiv. În *Coliba Măriucăi*, un personaj intră în chipul următor: „această femeie e o țigancă de la 30—40 de ani, de un masliniu cît se poate mai închis, învestată într-un antereu de cutnie, tăiat și unsuros. De sub cîrpa iarăși unsuroasă ce-i ascunde părul se furișează cîteva șuvițe sure etc." Asemena în *Buzescu*, în portretul protagonistului, de data aceasta centrat pe strălucitor și pompos. De altfel, Dumitrescu Movileanu este foarte atent la vestimentație, ca dramaturg interesat îndeaproape de o corectă înfățișare a actorului pe scenă. Haina, basmaua, papucii, rochia sînt înregistrate fără o cît de măruntă legătură cu desfășurarea istoriei, cu totul deosebit de cum procedează Odobescu, în *Chiajna*, sau Cantacuzino, în *Serile de toamnă*. Este vorba, aici, de indicațiile parentetice ale dramaturgului, vizibile și în *Bucur*.

Se înțelege lesne motivul pentru care prozatorul — dramaturg, în fuga penei, își denumește personajul „actor", ca Pelimon, în *Bucur* („actorii de mai sus"). Văzîndu-și astfel protagoniștii, prozatorul își îngăduie să introducă alte modalități specifice teatrului, cum ar fi jocul mut, în *Veleli*: „profitînd acum de momentul cît logofătul Veleli se pregătește de a ieși și vorbește cu stăpînul său de lucruri puțin importante pentru șirul istoriei noastre, să zicem etc."

În chip vizibil, naratorul se substituie martorului din teatru, rol pe care Filimon, în *Mateo Cipriani*, îl atribuie bătrînului pastor. Or, prozatorul autentic este omniscient, nu are nevoie de intermediar sau folosește alte căi, distincte. Apare un întreg arsenal de indicații de mișcare scenică, deoarece, încă o dată, scriitorul își *vede* și își *aude* protagoniștii. De aceea, Dumitrescu Movileanu extinde

prezentul indicativ, orientîndu-și masca — actor către mimarea principalelor reacții : „după cîteva momente, cearcă a-și reafla curagiul“. Împrejurările de acest fel sînt numeroase în *Buzescu*, șocante prin repetiție și mod de dispunere. Prezentul lor este un indiciu indubitabil asupra provenienței, îndrumîndu-l pe interpretul aflat pe scena epică asupra comportamentului ce trebuie adoptat în timpul replicii colegului.

De aceea și descrierile peisagisatice sînt exclusiv la prezentul indicativ și se mărginesc la notații topografice exacte, necesare pentru dispunerea decorului. Iar acesta se schimbă extrem de rar, mai curînd este îndepărtat un personaj și adus un altul, în același spațiu, îndepărtat și el în favoarea altuia ș.a.m.d. În alte scrieri epice, decorul și locul narațiunii sînt marcate mai subtil. *Mihnea* lui Odobescu își definește capitolele numai după locul desfășurării evenimentelor (Mănești, Curtea de Argeș, Cotmeane), ca și *Omul Muntelui* (Bistrița, Cascada). Dar, spre deosebire de romanul lui Dumitrescu Movileanu, aici decorul se include în firul epic, fixat într-un ansamblu la a cărui direcționare contribuie el însuși ; este vorba, în primul rînd, de o funcție narativă.

Însă în cele mai multe din povestirile și romanele deceniului, elementele dramaturgice și acelea epice se înlănțuie ceva mai armonios, precum în *Veleli*. Prezentul care însoțește fiecare din mișcările personajelor este în mod vizibil de sursă teatrală. Dar aranjamentul se arată pînă la urmă un truc, pentru a ascunde nu prezența dramaturgului, ca la *Buzescu*, ci trufia naratorului. „Lăsînd acum pentru cîteva minute pe vornicul Vasile Lupu să călătorească singur, vom sta sub stejar, ca să facem mai de aproape cunoștință cu Lupu, carele e unul din principalele personage ale nuvelei ce ne-am propus să istorisim“. Are loc o întoarcere a prozatorului la uneltele sale, așa firave cum sînt. El încearcă să cîștige complicitatea cititorului („vom sta“), să-și afirme individualitatea („ne-am propus să istorisim“) și caracterul epic al actului pe care îl întreprinde („principalele personage ale nuvelei“).

NOTE

ROMANUL EPOCII

[1] M. Gafița, *Fața ascunsă a lunii*, București, Cartea Românească, 1974, p. 45, 47. Opinia este foarte veche și se întîlnește de la Gr. H. Grandea (*Starea literaturei și artelor în România*, în *Tribuna*, 1873, din 1 august, p. 7) pînă în zilele noastre.

[2] Mircea Eliade, *Pașoptism și umanism*, în *Floarea de foc*, II, 1933, nr. 1, din 25 martie, p. 2.

[3] Eugen Ionescu, *Originalitate și pașoptism*, *idem*, p. 7.

[4] Paul Costin Deleanu, *Structura spirituală a curentului 48-ist*, *idem*, p. 3.

[5] Pentru această latură a chestiunii, cf. studiile lui T. Vârgolici cuprinse în *Aspecte ale romanului românesc în secolul al XIX-lea*, București, Eminescu, 1985. De asemenea, volumele sale anterioare *Începuturile romanului românesc*, București, E.P.L., 1963; *Retrospective literare*, București, E.P.L., 1970; *Aspecte istorico — literare*, București, Eminescu, 1973. Tot în această chestiune, Marian Barbu, *Romanul de mistere în literatura română*, Craiova, Scrisul Românesc, 1981; Anton Cosma, *Geneza romanului românesc*, București, Eminescu, 1985.

[6] *România literară*, I, 1855, nr. 44, din 12 noiembrie, p. 515. Răspunsul lui Logadi în nr. 46, din 26 noiembrie, p. 531.

[7] G. Ganesco, *La Valachie depuis 1830, jusqu'à ce jour. Son avenir*, Bruxelles, Muquard, 1855, p. 92.

[8] *Din scrierile lui Zilot Românul*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filosofie*, III, vol. V, 1885, p. 350.

[9] Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, E.P.L., 1966, p. 48—49.

[10] *Idem*, p. 68.

[11] Cf. *Gazeta de Moldavia*, XXIV, 1852, nr. 42, din 5 iunie.

[12] Ion Heliade Rădulescu, *Scrisori și acte*, îngr. George Potra, N. Simache și George G. Potra, București, Minerva, 1972, p. 126.

[13] Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, îngr. Geo Şerban, Bucureşti, E.P.L., 1965, p. 165.

[14] D. Dăscălescu, *Scrisori din Ţara Ţinţărească*, Iaşi, Tip. Buciumului român, 1856, p. 117.

[15] *România literară*, I, 1855, nr. 20, din 28 mai.

[16] *Românul*, I, 1857, nr. 22, din 22 oct./2 noiembrie.

[17] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, XII, 1849, nr. 4, din 31 ianuarie şi nr. 5 din 7 februarie.

[18] Radu Ionescu, *Scrieri alese*, îngr. D. Bălăeţ, Bucureşti, Minerva, 1974, p. 317. Referirile următoare la *O zi de fericire* şi la *Don Juanii din Bucureşti* se vor face după această ediţie.

[19] *Calendar prevestitor al vestitului astronom Cazamia, pentru anul 1854*, Bucureşti, Tip Mitropoliei, 1856, passim.

[20] *Calendar popular*, Bucureşti, XII, 1852, p. 1 urm.

[21] *Calendar istoric şi popular*, Bucureşti, 1860, p. 57 urm.

[22] Mihail Porfiriu, *Scrieri*, Iaşi, Tip. Francezo — Română, 1852.

[23] M. Kogălniceanu, *Opere*, îngr. Dan Simonescu, Bucureşti, Editura Academiei, vol. I, 1974, p. 91—105.

[24] G. Sion, *Manoel*, în *Gazeta de Moldavia*, XXV, 1852, nr. 11, din 5 febr.

[25] N. Cartojan, *D. Bolintineanu, scrisori din exil*, în *Neamul românesc literar*, I, 1909, p. 465.

[26] M. K. [Kogălniceanu], în *Steaua Dunării*, I, 1855, nr. 7, din 24 ianuarie.

[27] D. Bolintineanu, *Les Principautés Roumaines*, Paris, De Soye et Bouchet 1854, p. 50.

[28] Negruţiu, *De la Someş*, în *Gazeta Transilvaniei*, 1850, nr. 35, din 30 aprilie.

[29] Un Contemporan, *Reminiscenţie din anul 1860*, Sibiu, Tip. Arhidiecezană, 1897.

[30] *Corespondenţa lui Alexandru Papiu Ilarian*, îngr. I. Pervain şi I. Chindriş, vol. II, Cluj, Dacia, 1972, p. 329.

[31] T. Maiorescu, *Jurnal şi Epistolar*, îngr. Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1975, p. 310.

[32] *Epistole asupra literaturei*, în *Românul*, I, 1857, nr. 2, din 14/24 august.

[33] Cf. *Românul*, I, 1858, nr. 29, din 17/27 aprilie.

[34] G. Chainoi, *Dernière occupation des Principautés danubiennes par la Russie*, Paris, Dumaine, 1853, p. 96 (în sensul că îi reamintea situaţia robilor ţigani din Principate).

[35] *Idem*, p. 78.

[36] O discuţie la obiect în capitolul *Constituirea unui gen. Intre „romance" şi „novel": romanul românesc în secolul al XIX-lea*, la Paul Cornea, *Regula jocului*, Bucureşti, Eminescu, 1980, p. 263 urm.

[37] Gr. Bossueceanu, *„Armonii intime", poezii de Alexandru Sihleanu*, în *Albumul literar*, 1857, nr. 4, martie, p. 12.

[38] Mihail Popescu, *Documente inedite din timpul ocupaţiunii Principatelor române de către austrieci*, Bucureşti, 1935, p. 50.

[39] Ion Heliade Rădulescu, *op. cit.*, p. 226.

[40] *Idem*, p. 252.

[41] N. Moreanu, *Un vis pe Carpaţi*, Bucureşti, Tip. Romanov, 1857, p. 8.

[42] Herman Broch, *Massenwahntheorie*, hrsg. Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main, Surkamp Verlag, 1979, p. 57.

[43] *Idem*, p. 229.

[44] I. Heliade Rădulescu, *Souvenirs et impressions d'un proscrit*, Paris, Prève, 1850, p. 60, 61.

[45] *Idem*, p. 203.

[46] *Idem*, p. 80—81.

[47] V. A. Urechia, *Scrieri literare*, îngr. Alexandru George, Bucureşti, Minerva, 1976.

[48] C. Boerescu, *Aldo şi Aminta, sau Banditţii*, Bucureşti, Tip. Mitropoliei, 1855.

[49] Ion Dumitrescu [Movileanu], *Radu Buzescu*, Bucureşti, Ioanid, 1858.

[50] I. Heliade Rădulescu, *Biblicele sau Notiţii istorice, filosofice, religioase şi politice asupra Bibliei*, Paris, Prève, 1858, p. 9.

[51] *Idem*, p. 15.

[52] Cf. şi Anton Cosma, *op. cit.*, passim.

[53] N. Bălcescu, *Opere*, vol. I îngr. Andrei Rusu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, p. 322—323.

[54] I. Heliade Rădulescu, *Souvenirs...*, p. 48.

[55] Anton Cosma (*op cit.*, passim) ia în discuţie, cît priveşte geneza romanului românesc, doar diferitele forme anterioare ale epicului, concluziile fiind întru totul judicioase.

[56] T. Maiorescu, *op. cit.*, p. 363.

[57] *Idem*, p. 363.

[58] G. Chainoi, *op. cit.*, p. 78.

[59] Pentru epoca de pînă la 1850, cf. Leon Volovici, *Apariţia scriitorului în cultura românească*, Iaşi, Junimea, 1976.

[60] [A. Mureşanu], *Românul în privinţa muzicei*, în *Telegraful român*, I, 1853, nr. 61, din 5 august, p. 242.

[61] *Anul 1858 în Principatele Române*, vol. I, București, Göbi, 1902, p. 460—467.

[62] Publicat în *Opiniunea*, I, 1857, nr. 4, 5, 6, și 7, din 16 aprilie — 7 mai.

[63] H. Broch, *op. cit.*, p. 270.

[64] Cf. *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, Editura Academiei, 1979, passim.

[65] H. Broch, *op. cit.*, p. 270.

[66] D. Dăscălescu, *Ziorile*, Iași, Tip. Francezo — română, 1854, p. 29—32.

[67] Cf. *Timpul (Secolul)*, I, 1856, nr. 39, din 23 mai ; *Naționalul*, II, 1858, nr. 6, din 25 decembrie ; ș.a.m.d.

[68] G. Sion, *Istoria și întîmplările baronului de Miunhausen*, în *Foiletonul Zimbrului*, IV, 1855, nr. 16, din 8 mai.

[69] N. T. Orășanu, *Trei Feți Logofeți sau Povestea lui Fîl-Fîl-Son*, București, Tip. Romanov, 1857, p. 10.

[70] *Calendarul propsperităței*, București, Ioanid, 1858, p. 86.

[71] Gazeta Transilvaniei, 1852, nr. 11, din 7 februarie.

[72] *Corespondența lui Alexandru Papiu Ilarian*, ed. cit., vol. II, p. 166.

[73] *Gazeta Transilvaniei*, 1851, nr. 61, din 30 iulie.

[74] Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, ed. cit., p. 204.

[75] *Zmărăndița sau Fata pîndariului*, București, Tip. Mitropoliei, 1855, p. IV.

[76] Al. Odobescu, *Opere*, vol. I, îngr. Gr. Pienescu, T. Vianu și V. Cândea, București, Editura Academiei, 1965, p. 126, 128—130.

[77] Dionisie Romano, *Manualul adevăratului religios*, Iași, Tip. Buciumului român, 1858, p. 29 (sfaturi cu caracter general, nu strict religios).

[78] *Lectura*, în *Gazeta Transilvaniei*, 1852, nr. 89, din 15 noiembrie.

[79] Al. Pelimon, *Hoții și hagiul*, București, Tip. Mitropoliei, 1853, p. 94.

[80] Din *Album literar*, 1857, nr. 4, martie.

[81] *Notiții din o călătorie de la Galați la Atena*, Iași, Tip. Buciumului român, 1853, p. 30—36.

[82] E. Dvoicenco, *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu*, București, F.R.L.A., 1936, p. 210.

[83] *Corespondența lui Alexandru Papiu Ilarian*, vol. II, p. 317.

[84] Al. Odobescu, *Opere*, vol. I, îngr. T. Vianu, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 97—159.

[85] Romanul nostru de început, scrie N. Manolescu, „a luat naștere din modelul oferit de acela apusean și s-a împămîntenit

întrucît răspundea gustului nobilimii «de seconde classe» /.../ A-i căuta surse autohtone ar fi inutil" (*Arca lui Noe*, vol. I, București, Minerva, 1980, p. 70, 71). Poziția noastră concordă întrutotul cu acea a lui Anton Cosma, din *op. cit.* (v. în special p. 6).

86 Tot N. Manolescu (*op. cit.*, p. 71) scrie: „într-un fel, tradiția n-a jucat în nașterea romanului nostru nici un rol". Încercăm să probăm, prin lucrarea de față, că, „într-un fel", a fost altfel...

87 Cf. *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, 1970, p. 174.

88 Cf. în special Leonid Boicu, *Austria și Principatele Române în vremea războiului Crimeii*, București, Editura Academiei, 1972.

89 N. Bălcescu, *Opere alese*, vol. II, îngr. Andrei Rusu, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 5—375.

90 Pe larg, cf. articolul nostru *O „anticipare" literară ignorată*, în *Almanah Convorbiri literare*, 1979, p. 11—13.

91 *Anul 1848...*, vol. V, p. 72.

92 *Patria*, I, 1859, nr. 36, din 2 aprilie.

93 *Ceva despre Principatele danubiane*, în *Calendariu pentru anul de obște 1855, Sibiu, 1855*, (nenumerotat).

94 D. Rallet, *Suvenire și impresii de călătorie*, Paris, De Soye et Bouchet, 1858, p. 17.

95 Paul Cornea, *Structura pașoptismului și obiectivele sale*, în *Viața românească*, XXI, 1968, nr. 6, iunie, p. 55.

96 Doamna L., *Omul Muntelui*, în *Românul* I, 1857, nr. 1, din 9/21 august — nr. 19, din 7/19 martie 1858.

97 Cf. și Peter V. Marinelli, *Pastoral*, London, Methuen, 1971, p. 3, 6 — 8.

98 Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971, p. 87.

99 Al. Pelimon, *Bucur sau Istoria fundării Bucureștilor*, București, Tip. Romanov, 1858.

100 Mircea Eliade, *Dela Zamolxis la Gengis Han*, București, E.Ș.E., 1980, p. 249.

101 I. Heliade Rădulescu, *Souvenirs...*, p. 45—46.

102 Paul Cornea, *De la Alexandrescu...*, p. 32.

103 C. Negruzzi, *Opere*, vol. I, îngr. Liviu Leonte, București, Minerva, 1974, p. 78—96.

104 Pantazi Ghica, *Un boem român*, București, Tip. Naționalul, 1860.

[105] *Romanul de mistere în literatura română*, Craiova, Scrisul Românesc, 1971, de Marian Barbu, analizează mai ales scrierile în proză apărute la noi după 1860.

[106] Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, București, Eminescu, 1984, p. 137, urm.

ÎNTRE SCILLA ȘI CHARYBDA

[1] A. Lăzărescu, *Massim pitorele*, București, Tip. Nifon, 1858, p. 40.

[2] I. Heliade Rădulescu, *Souvenirs...*, p. 96.

[3] I. Heliade Rădulescu, *Biblicele*, p. 58.

[4] *Naționalul*, I, 1858, nr. 58—65.

[5] *Naționalul*, I, 1858, nr. 79—84.

[6] I. Heliade Rădulescu, *Souvenirs...*, p. 176.

[7] *Idem*, p. 171.

[8] *Foiletonul Zimbrului*, 1855, nr. 27, din 24 iulie — nr. 45, din 27 noiembrie.

[9] N. Filimon, *Opere*, vol. I, îngr. Mircea Anghelescu și George Baiculescu, București, Minerva, 1975, p. 260.

[10] D. Bolintineanu, *Manoil*, Iași, Tip. Românо — franceză, 1855.

[11] Alecu Cantacuzino, *Serile de toamnă la țară*, îngr. Livia Grămadă, Cluj, Dacia, 1973.

[12] I. Heliade Rădulescu, *Souvenirs...*, p. 130—136.

[13] Pantazi Ghica, *Amazoanele române*, în *Naționalul*, I, 1858, nr. 47, din 22 mai — nr. 52, din 9 iunie.

[14] *Amelia Ștefănesco*, în *Zimbrul și vulturul*, IV, 1858, nr. 1, din 1 noiembrie — nr. 29, din 10 decembrie.

„QUOD ERAT DEMONSTRANDIUM"

[1] D. Gusti, *Retorică română pentru tinerime*, Iași, Tip. Buciumului român, 1852, p. VI.

[2] George Fotino, *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești. Boierii Golești*, vol. IV, București, Imprimeria Națională, 1939, p. 14.

[3] Radu Rosetti, *Despre cenzura în Moldova*, vol. IV, București, Göbl, 1907, p. 6.

[4] *Idem*, p. 7.

[5] *Documente și manuscrise literare*, îngr. Paul Cornea și Elena Piru, București, Editura Academiei, 1967, p. 21—29.

6 N. Bănescu, *Corespondența familiei Hurmuzachi cu Gheorghe Bariț*, Vălenii de Munte, Tip. Neamul Românesc, 1911, p. 83—84.

7 I. Heliade Rădulescu, *Biblicele*, p. I—III.

8 Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 62.

9 I. N. Șoimescu, *Moartea lui Radu VII de la Afumați*, București, Tip. Mitropoliei, 1854, p. 78.

10 Ion Ghica, *Amintiri din pribegia după 1848*, vol. I, îngr. Olimpiu Boitoș, Craiova, Scrisul Românesc, 1940, p. 93.

11 *Scrieri din junețe și esiliu*, ed. 2. t. II, București, Românul, 1885, passim.

12 Cf. Emanoil Kinezu, *Revoluția din anul 1848 a românilor de la Dunăre sau Misterele politicei în Principate*, București, Imprimeria Națională, 1859, passim (cu deosebire p. 11).

13 Michel Charles, *op. cit.*, p. 206.

14 T. Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, vol, I, p. 74.

15 Iordana, *O critică teatrală model*, în *Naționalul*, I, 1858, nr. 101, din 29 noiembrie.

TIMPUL PĂSTORULUI

1 M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, tr. N. Iliescu, București, Univers, 1982, p. 308.

2 . M. Bujoreanu, *Teatru*, București, Ioanid, 1857, p. 8—9, 15—16.

3 *Album literar*, I, 1857, nr. 2, ianuarie, p. 17—18.

4 N. Bănescu, *Corespondența...*, p. 41.

5 Ștefan Meteș, *Din relațiile și corespondența poetului Gheorghe Sion cu contemporanii săi*, Cluj, Pallas, 1939, p. 100.

6 Penru asemănările dintre *Un boem* și *Scènes de la vie de bohème* cf. T. Vârgolici, *Aspecte...*, p. 36—37. În textul nostru, „model" am însă în vedere structura general livrescă a scrierii lui Ghica.

7 Al. Odobescu, *Pagini...*, p. 10, 16.

8 I. Heliade Rădulescu, *Mémoires pour servir à la régénération roumaine ou sur les événements de 1848*, Paris, Librairie de la propagande démocratique et sociale européenne, 1851, passim.

9 G. Genette *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 141—143.

10 *Corespondența lui Alexandru Papiu Ilarian*, vol. I, p. 83.

11 Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, București, Eminescu, 1984, p. 18.

[12] P. M. Georgescu, *Momente cîmpenești*, vol. I, București, Tip. Mitropoliei, 1852, p. 71.

[13] Pentru unele aspecte, cf. Marian Barbu, *op. cit.*, passim.

[14] Am în vedere „cititorul implicit", exclus, din păcate, din observațiile pe care le avansează, pe această temă, Anton Cosma, în *op. cit.*, p. 16 urm.

[15] *Letopisețul Țării Moldovei*, îngr. P. P. Panaitescu, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 185—186.

[16] N. Istrati, *Mihul*, Iași, Tip. Buciumului român, 1850, prefața (nenumerotată).

[17] Pentru termenul de „diegeză" și înțelesul lui, cf. precizările lui G. Genette, în *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 341 urm.

[18] Ph. Hammon, *Ou'est ce qu'une description*, în *Poétique*, 1972, nr. 12, p. 480.

„BONUS PASTOR"

[1] C. A. Rosetti, *„Un vis pe Carpați" de N. Moreanu*, în *Românul*, I, 1858, nr. 29, din 17/27 aprilie.

[2] C. A. Rosetti, *„Melodii române" de D. Bolintineanu*, în *Românul*, I, 1858, nr. 49, din 23 iunie/5 iulie.

[3] *Calendar istoric și popular*, București, 1859, p. 97—99.

[4] *Calendar pentru români*, Iași, XXI, 1862, p. 118—125, XXIV, 1865, p. XXXI—XXXVII.

[5] Ph. Hammon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, în *Littérature*, 1972, nr. 6, p. 108.

[6] R. Champigny, *Ontology of the Narrative*, The Hague, Paris, Mouton, 1972, p. 42—43.

[7] George Fotino, *op. cit.*, vol. III, p. 77.

[8] *Ore de dezgust*, București, Tip. Mitropoliei, 1854, p. VII.

[9] C. Negruzzi, *Omul de la țară*, în *Săptămîna*, I, 1853, nr. 8, din 27 iunie, p. 57; Barbu Gănescu, Gr. Gănescu, V. Petrini, *Istoria generală a lumii*, vol. I, București, Tip. Mitropoliei, 1852, p. 18.

„COLIBA GRAȚIOASĂ"

[1] Alecu Russo, *Scrieri alese*, îngr. Geo Șerban, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 116.

[2] G. Durand, *Structurile antropologice de imaginarului*, București, Univers, 19, p. 424, 427.

[3] Gail Finney, *Garden Paradigms in 19-th Century Fiction*, în *Comparative Literature*, vol. 36, 1984, nr. 1. p. 21.

[4] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Flammarion, 1971, p. 83.

[5] T. Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, p. 109.

[6] G. Durand, *op. cit.*, p. 355.

[7] George Fotino, *op. cit.*, vol. III, p. 150.

[8] C. A. Rosetti, *Jurnal*, îngr. Marin Bucur, Cluj, Dacia, 1974, p. 323.

[9] D. Brătianu, *Cronica politică*, în *România viitoare*, Paris, 1850, p. 75.

[10] Andrei Nestorescu, *Un roman necunoscut al lui George Sion*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXVIII, 1979, nr. 2, p. 275.

[11] C. Halepliu, *Pustnicul sălbatecului munte*, București, Om, 1853, p. 33.

[12] Cf. Burton Pike. *The Image of the City in Modern Literatures*, Princeton, Princeton Universit Press, 1981, passim.

SĂRBĂTOAREA ȘI BANCHETUL

[1] Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice românești*, în vol. *Structuri tematice și retorice — stilistice în romantismul românesc*, coord. Paul Cornea, București, Editura Academiei, 1976, p. 168—171.

[2] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 469—470.

[3] G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938, p. 170.

[4] H. R. Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, tr. Andrei Corbea, București, Univers, 1983, p. 257.

INFERNUL ȘI MALEDICȚIUNEA

[1] G. Genette, *Palimpsestes*, p. 324.

[2] Peter Brook, *Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame*, în *Poètique*, 1974, nr. 19, p. 352—253.

[3] Radu Rosetti, *op. cit.*, vol. IV, p. 6—7.

[4] Paul Cornea, *Itinerar...*, p. 43 urm.

[5] Cf. *Transilvania*, VIII, 1875, nr. 8, din 15 aprilie, p. 92.

SUMAR

Lector : Z. ORNEA
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 14.06.1988
Coli ed. 14,25. Coli tipar 15



Tiparul executat sub comanda nr. 915 la
Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România